ISBN 85 08 01169 5

Como estabelecer uma soma de conhecimentos que sirva à atuação criativa do ator de teatro? Como se processa a preparação do ator? Como os principais teóricos da prática teatral viabilizaram esses processos?

Nesse volume, o Autor pretende responder a essas e outras preocupações fundamentais para a formação teórico-prática do ator, a partir de textos básicos de Stanislavski, Artaud, Grotowski e Chaikin. Verifica, de forma objetiva e didática, a operacionalidade desses ensinamentos, aferindo-os na prática dramática. Nesse sentido, este livro é um convite à reflexão crítica dos grupos teatrais.

Antonio Januzelli, Janô, é mestre em Artes e professor da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Áreas de interesse do volume

• Artes • Comunicações • Educação • Estética
• Filosofia • Literatura • Psicologia • Psiquiatria

Outras áreas da série

• Administração • Antropologia • Arquitetura
• Ciências • Civilização • Direito • Geografia
• História • Lingüística • Política • Sociologia

A APRENDIZAGEM DO ATOR Antonio Januzelli, Janô 84

SÉRIE PRINCÍPIOS

Antonio Januzelli, Janô

A APRENDIZAGEM DO ATOR

2.ª Edição

ea editora ática

Às minhas mulheres

Julia
Miriam
Thaiz
Heloiza

e ao meu mestre Clovis Garcia

Direção
Benjamin Abdala Júnior
Samira Youssef Campedelli
Preparação de texto
Lenice Bueno da Silva
Arte
Coordenação e projeto gráfico (miolo)
Antônio do Amaral Rocha
Arte-final
René Etiene Andanuy
Joseval Sousa Fernandes
Capa
Ary Normanha

impressão e acabamento
yangraf
Tel.: 296-1630

ISBN 85 08 01169 5

1992

Todos os direitos reservados
Editora Ática S.A. — Rua Barão de Iguape, 110
Tel.: (PABX) 278-9322 — Caixa Postal 8656
End. Telegráfico "Bomlivro" — São Paulo

Sumário

1. Introdução ____ 5
Uma preliminar 7

2. A proposta de Constantin Stanislavski ____ 9
Alguns princípios ____ 9
O sistema e seus caminhos ____ 11
Do sistema e dos objetivos, **11**; *A arte do ator*, **12**; *Normas básicas*, **13**; *O corpo*, **13**; *O gesto*, **14**; *A fala*, **15**; *As práticas*, **15**.

3. A proposta de Antonin Artaud ____ 18
Alguns princípios ____ 18
A gramática ____ 20
Do gesto, **21**; *Da voz*, **22**; *Das "dissonâncias"*, **22**.
Pensamentos esparsos ____ 23

4. A proposta de Jerzy Grotowski ____ 24
Alguns princípios ____ 24
O método da subtração ____ 26
A via negativa, **26**; *O autodesvendamento*, **27**; *Algumas das práticas*, **30**.

5. A proposta de Joseph Chaikin ____ 32
Alguns princípios ____ 32
Caminhos da preparação ____ 34
O palco e a vida, **34**; *O homem-ator*, **36**; *A atuação*, **37**; *O grupo*, **38**; *Das descobertas*, **38**; *Das práticas*, **39**.

6. Uma experiência ____ 41
Histórico ____ 41
Algumas considerações ____ 45
A ação, **45**; *O palco e o ator*, **46**; *Os perigos a combater*, **48**.

Laboratório dramático ____ 49
Um alerta, **49**; *Por que "laboratório"?*, **50**; *Conceito*, **51**; *Objetivos*, **51**; *Jogo*, **52**; *Esquema*, **53**; *Improvisação*, **62**; *Exercícios específicos*, **65**.
Das práticas ____ 67
Uma observação, **67**; *Algumas regras*, **67**; *Estratégias*, **67**; *Práticas-base*, **68**; *Ilustração*, **72**.

7. Pontos de convergência das propostas ____ 76
Dos objetivos ____ 76
Das leis ____ 77
Do organismo vivo ____ 78
Da transgressão dos limites ____ 80
Do expor-se ____ 81

8. Conclusão ____ 83
Para se continuar inquieto ____ 87

9. Vocabulário crítico ____ 89

10. Bibliografia comentada ____ 91

1

Introdução

O que é o "ser" ator?
Um gravador que decora o texto?
Uma vitrola que repete a fala?
Um cesto de clichês confeccionados na inexpressividade do cotidiano?
Um instrumento que, noite após noite, simplesmente reproduz as mesmas falas e marcações?

Como estabelecer uma soma de conhecimentos que sirva a um determinado fim — a atuação criativa contemporânea do ator de teatro —, sem criar tabus nem mistificar essa tarefa?

Como a preparação do ator se fermenta, solidifica, aprofunda e transforma?

Como os mestres da prática teatral viabilizam os seus processos?

O meu contato com o teatro se deu, durante longo tempo, apenas ao nível do fazer. Só bem tardiamente comecei a aprofundar meus conhecimentos acerca das propostas dos mestres dessa área e, com grande surpresa e entusiasmo, notei que muitos dos questionamentos e acha-

dos que eu realizava possuíam fortes traços em comum com suas propostas, principalmente no que se referia ao trabalho do ator.

A descoberta mais profunda das experiências desses mestres levou-me a entrever no conjunto das suas obras a certeza da existência de um alfabeto (ou estrutura básica) comum àqueles que resolvem palmilhar a arte dramática com maior rigor. Uma outra constatação, infelizmente, denunciava que esse alfabeto, ou princípios, ou leis objetivas do palco, ainda era algo obscuro para a maioria do pessoal de teatro e que os novatos, se não esclarecidos acerca dessas leis-chave, seriam, futuramente, outros tantos com dificuldades em estabelecer o nervo central de nossa arte-ciência.

O primeiro dado a esclarecer sobre o trabalho do ator é que ele abrange, além da análise teórica de textos, duas fases práticas distintas:

— a primeira circunscreve-se à preparação do seu instrumental cênico, englobando fundamentalmente corpo, voz e emoção;

— a segunda refere-se ao ato criativo propriamente dito: a criação de um papel específico em uma encenação.

Com o presente trabalho, a minha intenção é chamar a atenção para os problemas que afetam a prática do ator em sua primeira fase, ou seja, a preparação do seu instrumental cênico, e salientar, segundo os estudos e vivências que experienciei, aqueles que julgo serem os princípios que norteiam as vias mais adequadas nesse campo de aprendizagem, não se queimando etapas, clareando objetivos e determinando certos conteúdos elementares. Meu propósito é tornar o mais lúcidas possível as indicações básicas para o ator no seu trajeto preparatório para o *estar em cena*, através do legado dos mestres, filtrando-o e aliando-o às suas necessidades, possibilidades, experiências e descobertas.

A pretensão não é criar um novo método, mas aglutinar contribuições já existentes, centralizando bases e reciclando materiais que, embora dispersos, revelam-se já parte sólida da ciência do ator em nossos dias.

Parece-me óbvio que a primeira exigência é a contínua predisposição ao estudo e à pesquisa para se chegar a construir um trabalho de melhor qualidade. Os caminhos são vários. Não importa qual, desde que seu objetivo seja identificar o teatro em sua particularidade única, e tendo-se em conta que se quer examinar aqui parte do processo que leva à atuação teatral em seu nível mais apurado.

Minha atenção é dirigida, principalmente, aos professores e diretores, já que as tarefas desses profissionais exigem uma delicada orientação psicopedagógica; ser orientador em arte é uma atividade complexa, pois muitas vezes a rigidez de uma postura ou o ensino da técnica pela técnica — citando-os apenas como dois exemplos — podem ser agentes altamente destruidores de qualquer ânimo ou potencial criativo.

Uma preliminar

Existe uma senda muito particular no processo da aprendizagem humana que possibilita uma experiência de auto-investigação do indivíduo, cuja proposta não se situa na área da terapia, mas sim no domínio do *laboratório dramático teatral*, e que tem nos jogos, nas improvisações, em exercícios específicos e na atitude reflexiva o seu centro de gravidade.

A meta dessa atividade, endereçada inicialmente ao ator de teatro, que no *sistema Stanislavski* é atingir o "oceano do subconsciente", na proposta de Artaud é produzir a "metafísica em ação", com Grotowski se destina ao "desnudamento do ator", com Chaikin visa ao encontro do "espaço sem limites", e que nas experiências que de-

senvolvo pretende conduzir o ator à "prontidão global", é, em síntese, a eliminação de tudo o que obstrui os verdadeiros canais por onde flui o cósmico humano, isto é, o homem em sua plena individualidade, única e insubstituível, como senhor absoluto do poder de refletir e gerar um infinito de possibilidades de ser.

O processamento dessa atividade é algo muito delicado. O indivíduo ou equipe que vai operacionalizar essa proposta deve possuir bastante tato no trato das relações humanas. Tato que nasce do contato direto e diário com o outro, dentro de um programa de atividades que deve ter uma firme organicidade interior, para que a experiência possa ter segmento e soma.

É uma tarefa a longo prazo.

Partindo da suposição de que temos que passar um removedor nas manchas que poluem nossa qualidade melhor de expressão, o trabalho inicial do ator será o de retroagir ao que chamo *ponto neutro,* ou *ponto zero elétrico,* quando ele então se torna radar ininterrupto de percepções sensoriais e intelectuais.

2

A proposta de Constantin Stanislavski

Se você estiver em busca de alguma coisa, não vá sentar-se na praia à espera de que ela venha encontrá-lo. Você tem de procurá-la com toda a sua obstinação.

Stanislavski

Alguns princípios

As leis da natureza se impõem a todos. Aí daquele que as infringir[1].

Esse é o princípio sob o qual Stanislavski traça a sua prática teatral. A natureza orgânica é que deve dirigir o equipamento criador do ator, e é na busca de suas leis que ele deve enveredar.

Com Stanislavski a criatividade do ator não é mais um truque de técnicas; ela se propõe ser o condutor da "concepção e nascimento de um novo ser" [2], e essa ges-

[1] STANISLAVSKI, Constantin. *Preparação do ator,* p. 297. Ver Bibliografia comentada.

[2] Id., ibid., p. 296.

tação e parto devem tornar-se um ato natural, que implica o indivíduo viver suas próprias experiências, utilizar seu próprio material humano na criação do papel, eliminando máscaras, trejeitos, clichês e estereótipos. O essencial é pôr em ação "todos os desejos e objetivos que acaso brotem dentro de nós" [3].

O ato natural é a preliminar que levará o ator a construir um papel vivo no palco; abarcando todos os elementos do seu estado interior, esse ato deve ser executado até o limite das possibilidades do ator, preparando-o assim para vivenciar o processo subconsciente da natureza humana. Mas, como só se consegue penetrar nessa região com a ajuda do consciente, o ator terá de cavar brechas para favorecer os impulsos interiores, únicos condutores com livre trânsito nesses caminhos.

O exercício da imersão na região do subconsciente humano, nervo central almejado, é o que o mestre russo batalha. Segundo ele, quando o ator, na tarefa de sua criação, atinge esse espaço,

> abrem-se os olhos de sua alma e ele se apercebe de tudo [...]. Tem consciência de novos sentimentos, concepções, visões, atitudes, tanto no papel, como em si próprio [4].

Essa investigação, que Stanislavski desenvolveu durante toda sua vida, abrange um sistema de preparação do ator que consiste em treinar esse estado interior através de uma técnica *plenamente* consciente. E a grande novidade de seu método ele revela quando incita o ator a começar o seu trabalho com a vida física do papel, alegando que, se as ações físicas forem feitas com correção, gerarão espontaneamente os sentimentos.

[3] Id., *A criação de um papel*, p. 93. Ver Bibliografia comentada.
[4] Id., *Preparação do ator*, p. 271.

O sistema e seus caminhos

Do sistema e dos objetivos

O *sistema de Stanislavski*, que para seu criador significava apenas um livro de referência, solicitando a aprendizagem de regras elementares, estabelece-se como uma proposta de encontrar atitudes lógicas em relação ao treinamento de atores, só aceitando *leis incontestáveis* como base do seu conhecimento e da sua prática.

As experiências aí expostas foram postas à prova no palco, durante várias décadas, sempre numa prática coletiva. O sistema propõe estudar as bases, métodos e técnicas da criatividade por meio de um encadeamento de exercícios regulares e da sua revisão constante na busca de melhores caminhos. O programa de trabalho, *consciencioso e cotidiano*, vai exigir que o ator tenha muita força de vontade, determinação e resistência, e tem por objetivos:

a) preparar um terreno favorável à criação do ator, ao dedicar-se àquilo que está nos domínios do controle humano consciente;

b) ajudar o ator a descobrir quais são os seus obstáculos e aprender a lidar com eles;

c) levar o ator a sentir o que está aprendendo por meio de um exemplo prático vivo, para depois chegar à teoria;

d) despertar no ator a consciência de suas próprias necessidades pessoais e das potencialidades dos instrumentos técnicos de sua arte: capacidades intelectuais, físicas, emocionais e espirituais;

e) induzir as mais sutis forças criativas da natureza, que não estão sujeitas ao cálculo, a agirem por meios normais e naturais;

f) conscientizar o ator a arrancar, sem dó, qualquer tendência à atuação mecânica, exagerada, abrindo mão

de truques e professando um agudo senso de verdade através do treino da atenção e concentração;

g) preservar a liberdade do artista criador.

A arte do ator

O ator em cena atua sempre em sua própria pessoa. Ele não fala de uma personagem imaginária. Sua arte consiste em *se pôr numa situação análoga à da personagem,* acrescentando novas suposições e deixando-se envolver por sua natureza inteira: intelectual, física, emocional e espiritual. O objetivo do ator é transmitir suas idéias e sentimentos usando suas próprias emoções, sensações, instintos, sua experiência pessoal de vida, mostrando seus próprios traços, sempre os mais íntimos e secretos, sem ocultar nada.

O ator deve comparar os atos da personagem a fatos semelhantes em sua vida, que lhe são familiares. Stanislavski cita um exemplo: Chatski, personagem de um texto russo, é um homem apaixonado. O que faz um homem apaixonado quando, depois de ausente por vários anos, retorna para ver a amada? Que faria o ator, enquanto indivíduo, *SE FOSSE* Chatski? Ele deve falar por si mesmo, como alguém colocado nas circunstâncias da personagem Chatski. O ator deve encontrar na alma do papel um fragmento de si mesmo, de sua alma, de seus desejos; deve atacar o papel como a ele mesmo, segundo a vida, sua, aqui e agora, e não segundo apenas as instruções do autor nem de acordo com os carimbos convencionais.

Roubine comenta que a partir de Stanislavski só podem existir

> interpretações de um determinado papel tão diferentes entre si quanto forem diferentes entre si a personalidade e a experiência dos respectivos atores [5].

[5] Roubine, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral — 1880-1980*, p. 48. Ver Bibliografia comentada.

Normas básicas

Assim como a criança, o ator tem de re-aprender tudo desde o começo:

a andar,
a olhar,
a falar...

Essa re-aprendizagem exige uma grande doação e entrega daquele que a ela se submete:

— treinamento intensivo e contínuo;
— disciplina férrea;
— grandes reservas físicas e nervosas;
— rigoroso preparo e controle da aparelhagem físico-vocal.

O corpo

As pessoas em geral não sabem como utilizar o seu físico, não se preocupam em desenvolvê-lo nem em mantê-lo em ordem; postura desleixada e músculos flácidos, além de outros graves problemas demonstram insuficiência de exercícios e inadequação no uso desse equipamento, ignorando a anatomia e o sistema dos músculos locomotores, e esquecendo-se de que a pele é o barômetro sensível que sempre reage às imperceptíveis mudanças interiores. Uma mudança de atitude com o nosso corpo é indispensável. É fundamental empregar todo o organismo para cumprir as ações, propondo-se a encontrar as verdades físicas das mesmas. O indivíduo tem que forçar-se fisicamente a sentir a autenticidade de cada coisa que fizer.

Como começar?

Estudando e compreendendo as funções e proporções das diversas partes do nosso organismo, dotando-as de um controle extraordinário; revigorando os músculos e tornando-os novamente flexíveis; experimentando novas

sensações e criando possibilidades sutis de ação e expressão; desenvolvendo a força de vontade nos movimentos e ações corpóreas. Para isso, os pés têm que estar devidamente plantados no chão e a coluna vertebral maleável e firmemente parafusada em sua base.

O aparelhamento físico deve estar não somente bem treinado, como também perfeitamente subordinado às ordens interiores da vontade do ator. O elo entre o físico e o comando do ator deve ser desenvolvido a ponto de se tornar um reflexo instintivo, inconsciente e instantâneo. Cada indivíduo deverá transformar em vantagens as suas deficiências, peculiaridades e defeitos, pois a base do fascínio é a sua entidade total.

Um galo na testa não mata,

> vai-lhes ensinar a fazerem sua tentativa seguinte sem excesso de reflexão, sem vai-não-vai, com máscula decisão, usando sua intuição e inspiração física [6].

O gesto

O gesto deve ser dotado de conteúdo e propósito. Gestos excessivos equivalem a manchas, sujeiras; nada de gestos supérfluos, pois o excesso abafa e obscurece a ação — o gesto em si não tem nenhum valor; compensar a sua eliminação pelas entonações de voz e pela flexibilidade da expressão facial.

Gestos para evocar efeitos emocionais exteriores assumem "a forma de cãibras convulsivas, hipertensão muscular desnecessária e prejudicial" [7]. Nunca se apressar, sempre mantendo o controle, a calma, e buscando a forma humana de dizer, não a teatral. "É com o auxílio dos olhos, do rosto, do gesto, que um papel mais facilmente encontra sua expressão física" [8].

[6] STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*, p. 53.
[7] Id. ibid., p. 88.
[8] Id., *A criação de um papel*, p. 97.

A fala

Em cena, na maior parte das vezes, o ator apenas assume um ar de ouvir com atenção, e esse esforço acaba em exagero de atuação, rotina e chavões. As palavras só existem no músculo da língua, não no coração ou na consciência. A preguiça de mergulhar até o subtexto cria palavras mecânicas, decoradas e desalmadas.

O perigo da tensão e dos clichês é também inerente à voz e à fala: a pressa, o nervosismo, balbuciar as palavras, cuspir frases inteiras. O volume deve ser buscado nas entonações, e não no berro ou no estardalhaço. O essencial não são as palavras, "pois a linha de um papel se tira do subtexto e não do próprio texto" [9].

Falar com os olhos, a boca, as orelhas, a ponta do nariz, os dedos, *em movimentos quase imperceptíveis.*

As práticas

Relaxamento

Despojamento de todas as tensões musculares; atividade desencadeada por um processo de auto-observação e remoção da tensão desnecessária, que deve se transformar num hábito diário, constante e sistemático.

Exercícios de acrobacia

A acrobacia ajuda a desenvolver a qualidade de decisão, largar-se nos pontos culminantes, entregar-se inteiramente. Torna o ator mais ágil, fisicamente mais eficiente em cena; leva-o a agir num ritmo e tempo rápidos, impossível para um corpo destreinado.

Ginástica e atletismo

Desenvolvem movimentos definidos, fortes e secos.

[9] Id., ibid., p. 138.

Dança e ginástica rítmica

Tornam o corpo ereto, abrem os movimentos, alargam-nos, dão-lhes definição e acabamento, produzem fluência e cadência. Mas serão maus auxiliares quando levarem a um excessivo refinamento, a uma graça exagerada.

Agarradores

Treino de firmeza e ataque com os olhos (usá-los de fato), do olfato (cheirar com força), do ouvido (se tem que ouvir, que o faça atentamente) etc. Estas tarefas não significam um esforço físico excepcional, mas maior atividade interior.

Tempo e ritmo

Exercícios para a percepção concreta desses fenômenos, já que nossos sentimentos são trabalhados diretamente por eles. Exercícios com metrônomos, palmas etc.

Dicção e canto

Trabalhar sem esforço físico o material da voz, desenvolvendo a sensação das palavras; trocar o lugar das pausas e das acentuações; articular lábios, língua e maxilares; exercícios de respiração e vibração das notas sustentadas; exercitar pausas (psicológicas, gramaticais ou lógicas), acentuação (para tornar a palavra expressiva); bocejar, mugir...

Observação

Quanto mais coisas o ator observar e conhecer, quanto maior for sua experiência, sua acumulação de impressões e lembranças vivas, mais sutil poderá se tornar sua atuação; gravar sempre as primeiras impressões: elas são fundamentais.

Concentração

Desenvolvimento da concentração intensiva sobre círculos de atenção: objetos, pessoas, espaços etc.; a atenção

deslocando-se sempre em companhia da corrente de energia, criando assim uma linha infinita, ininterrupta. A linha interior de movimentação é a base da plasticidade.

Memória

Fortalecimento do poder, acuidade e exatidão da memória, trabalhando a partir da emoção despertada e retrocedendo até seu estímulo original; trabalhar a memória das emoções, evocando sentimentos já experimentados na experiência real; memória visual — reconstrução interior das imagens (coisas, pessoas, lugares).

Improvisação e imaginação

Treino minuciosamente elaborado e solidamente erguido sobre uma base de fatos lógica e coerente: quando, onde, por quê, como; o trabalho com a imaginação afetará, por reflexo, a natureza física do ator, fazendo-a agir; utilização do mágico *se* (E *se* eu fosse Chatski, o que faria?), que desencadeia o jogo da suposição, estimulando o subconsciente.

Comunhão

Exercícios de troca de sentimentos, pensamentos e ações em seus vários aspectos:

— a autocomunhão: para o ator poder refletir o conteúdo íntimo de sua alma;

— a comunhão com a fala e o pensamento do outro ator;

— a comunhão com objetos imaginários.

Correntes invisíveis

Treino das energias desencadeadas nos estados de alta tensão emocional quando se tornam definidas e tangíveis; exercitar a sua comunicação com terceiros — emissão e recepção.

3

A proposta de Antonin Artaud

Confessada ou inconfessadamente, consciente ou inconscientemente, o que o público, hoje em dia, procura fundamentalmente através do amor, do crime, das drogas, da guerra ou da insurreição é o estado poético, uma experiência transcendente da vida.

Artaud

Alguns princípios

Para Artaud, o verdadeiro teatro, lugar onde as idéias se transmudam em coisas, é a encenação: não mais uma linguagem literária, mas uma linguagem física que abrange tudo o que pode ser expressado materialmente num palco, e cuja finalidade, antes de mais nada, é atingir os sentidos. Essa nova linguagem teatral, utilizando como base o magnetismo nervoso do homem, deve ser resultado de uma pesquisa incessante realizada integralmente no palco, exprimindo o que de hábito não se exprime, e transgredindo os limites habituais da arte para realizar uma *criação total.*

Artaud quer firmar o teatro como arte autônoma, específica, que possui formas, meios e técnicas próprias, e como o único local que restou no mundo com poder de afetar o organismo humano por processos a que o homem não pode resistir. A cena deverá tornar-se para o espectador "uma perigosa terapia da alma"[10], ao oferecer-lhe expressões diretas de seus sonhos e obsessões, liberando-lhe as forças subconscientes, para que ele retorne mais puro à sua existência. A essa proposta Artaud chamou *teatro da crueldade,* e seus principais objetivos são:

- ampliar ao infinito as fronteiras da chamada "realidade";
- pulverizar e desorganizar as aparências, derrubando todos os preconceitos e fazendo emergir as verdades secretas;
- produzir imagens físicas violentas, baseadas na idéia de ações extremas que ataquem a sensibilidade do espectador por todos os lados;
- tirar o homem do marasmo e da inércia, liberando-lhe o inconsciente recalcado;
- convidar o espírito humano a partilhar de um delírio que lhe exalta e revigora as energias, recuperando-as para que criem "definitivamente a ordem da vida e lhe aumentem o valor"[11].

O termo *crueldade* é empregado por Artaud significando o rigor cego desencadeado pela vida no seu transcorrer, rigor

> que excede todos os limites e se exerce pela tortura e pelo espezinhar de tudo, [e que] a vida não pode deixar de exercer [...] senão não seria vida.

10 ASLAN, Odette. *L'acteur au XX.e siècle,* p. 250. Ver. Bibliografia comentada.

11 ARTAUD, Antonin. *O teatro e o seu duplo,* p. 117. Ver Bibliografia comentada.

Essa idéia de *crueldade*

> equivale no plano cósmico ao encadeamento de determinadas forças cegas que ativam o que não podem deixar de ativar e esmagam e queimam no seu caminho o que não podem deixar de esmagar e queimar.

Pretende ele um teatro que tenha o poder de influenciar a imagem e a formação das coisas e que conduza o homem a uma conscientização e domínio de certas forças e à posse de noções sutis de conhecimento, poderes esses que controlariam todas as demais coisas. Sua visão magistral é de novo tornar o palco um espaço equivalente à vida, ao exprimi-la

> no seu aspecto imenso e universal, [e] extrair dessa vida imagens nas quais sentimos prazer em encontrar-nos a nós próprios [12].

A gramática

Artaud aponta o teatro como uma ciência que deve ser desvendada, e que caberia aos seus novos cultores a tarefa de preparar-lhe a anatomia completa.

Ele não teve tempo, por não dispor dos meios necessários, para submeter suas concepções à prova de realização, mas empenhou-se em criar as bases que levariam à sua concretização ao se concentrar num certo número de problemas que permitiriam ao ator "dominar, condensar e exteriorizar a energia difusa dos seus estados afetivos elementares"[13].

A raiz dessa linguagem teatral deveria ser extraída dum ponto remoto do pensamento, e a sua gramática teria no gesto todos os seus recursos materiais e mentais e também na palavra, com a recriação de todas as operações pelas quais ela passou desde a sua origem.

12 Id. ibid., p. 163, 164, 166, respectivamente.

13 ROUBINE, Jean-Jacques, op. cit., p. 164.

Do gesto

Pretende Artaud um retorno às reações iniciais do ser, com os gestos purificados de todo resíduo cotidiano, sugerindo "a busca do sopro vital e do grito orgânico"[14].

A criação cênica nascida no próprio palco terá no impulso físico secreto a sua origem e expressão e ao ator, "atleta do coração, da afetividade e da paixão", caberá desenvolver uma espécie de "musculatura afetiva", localizando no organismo os lugares dos sentimentos. O segredo dessa tarefa está em se exacerbar os centros do magnetismo nervoso do homem — *o esforço* e *a tensão* serão os meios de levar o ator a reconhecer e localizar tais pontos. *A respiração* também é outro veículo para esse fim: o corpo do ator é sustentado pela respiração e, através do seu estudo prático, é-lhe possível chegar a um sentimento que não tem.

Assim, por meio do conhecimento físico, qualquer ator pode aumentar a densidade interna e o volume dos seus sentimentos e com esse domínio orgânico conseguir uma expressão plena. Todas as emoções têm uma base orgânica; cultivando-as no seu corpo, o ator recarrega-as de voltagem; é da função do ator saber antecipadamente em que pontos tocar e, a cada etapa, poder então forjar novamente a cadeia da magia dramática.

As paixões humanas não são abstrações: saber que uma paixão é material, que está sujeita às variações plásticas de tudo o que é material possibilita ao ator um império de paixões que lhe amplia o poder de atuação. A alma pode ser fisiologicamente reduzida a uma meada de vibrações, e essa crença é indispensável à arte do ator, pois vai permitir-lhe unir-se a ela "partindo do lado material e descobrir-lhe o ser por meio de analogias matemáticas"[15].

14 ASLAN, Odette, op. cit., p. 256.

15 ROUBINE, Jean-Jacques, op. cit., p. 139.

Da voz

A voz, como fonte de energia sonora, deve repercutir sobre a sensibilidade e os nervos do espectador através de qualidades e vibrações de sons não-habituais.

Não há a intenção de suprimir o texto ou a fala no teatro mas libertá-lo da tutela de ambos, utilizando a palavra num sentido concreto e especial, exprimindo o que de hábito ela não exprime. A palavra deverá ser manipulada "como um objeto sólido, um objeto que derruba e perturba as coisas"[16]. É vital reuni-la de novo aos movimentos físicos que a suscitam, tomando-a em sua sonoridade, e não exclusivamente no seu significado gramatical; apreendê-la enquanto movimento que é, retornando desse modo às origens ativas, plásticas e respiratórias da linguagem.

As palavras deverão ser interpretadas não só no sentido lógico, mas também no seu sentido de sortilégio, o que dará maior amplitude à voz, tirando partido das vibrações, das modulações e evoluções de toda espécie.

Das "dissonâncias"

Uma proposta de retomar a anarquia (sagrada) que há na raiz de toda poesia.

As "dissonâncias" são um dos recursos básicos de Artaud para a criação de ações alucinatórias sobre o espectador, extraindo a teatralidade de todos os elementos componentes do espetáculo. Trabalhar-se-á com amplificações, prolongamentos, repetições, deformações, contrapontos, explosões, que são elementos que chegam mais próximo das palavras e imagens magnéticas dos sonhos e dos estados passionais e psíquicos que possam ser evocados pela consciência do homem.

O espaço será utilizado não só nas suas dimensões e volume, mas também na sua totalidade e no seu lado

[16] ARTAUD, Antonin, op. cit., p. 106.

avesso: sobreposição de sentidos, imagens e movimentos; a dispersão de timbres e a descontinuidade dialética da expressão.

Inclui-se aqui também o trabalho sobre o imprevisto de caráter objetivo, o imprevisto não nas situações, mas nas coisas, através de transições abruptas, inversões da forma e deslocamentos do significado.

Pensamentos esparsos

"As idéias, quando são eficientes, contêm a sua própria energia."

"Um ponto [há] em que as coisas se têm de dissolver, se pretendemos recomeçar uma vez mais e principiar de novo."

"Basta de magia ao acaso [...] de poesia que não é apoiada por nenhuma ciência."

"Ou restituímos a todas as artes [...] uma necessidade [...] ou temos então de deixar de pintar [...] de escrever, ou do que quer que seja que façamos."

"Ando em busca de todos os meios técnicos e práticos de aproximar o teatro da idéia elevada, talvez excessiva, mas de qualquer modo vital e violenta, que tenho dele."

"Tudo o que perturba o espírito sem lhe fazer perder o equilíbrio é um meio dinâmico de exprimir as pulsações inatas da vida."

"Ter a consciência da obsessão física dos músculos a vibrarem de afetividade, equivale, tal como no jogo da respiração, a dar rédea solta a essa afetividade, em toda a sua força, concedendo-lhe um alcance mudo, mas profundo, de extraordinária violência."

"O encontro no palco de duas manifestações plenas de paixão, dois focos de vida, dois magnetismos nervosos é algo tão integral, verdadeiro e mesmo decisivo como o encontro, na vida, duma epiderme com outra, numa devassidão intemporal." [17]

[17] ARTAUD, Antonin, op. cit., p. 117, 109, 199, 117, 164, 166, 197 e 116, respectivamente.

4

A proposta de Jerzy Grotowski

Alguns princípios

Grotowski advoga o ator "santo" — aquele indivíduo que se engaja na investigação de si mesmo para se tornar um criador. Esse engajamento exige dele a destruição de todos os estereótipos, até aflorar sua verdade pura. Para Grotowski, o teatro tem certas leis objetivas, e a sua realização só é possível quando respeitadas essas leis. O grande trunfo do teatro é ser um ato gerado pelo contato entre as pessoas, o que o configura como um evento também biológico. A realidade do teatro é instantânea, no aqui-e-agora, e executada no próprio organismo do ator frente ao espectador, condições essas que fazem tal arte impossível de ser reduzida a meras fórmulas. A relação do ator com o espectador no teatro de Grotowski torna-se

> uma relação física, ou melhor, fisiológica, na qual o choque dos olhares, a respiração, o suor [...] terão participação ativa [18].

Do ator é exigido o desenvolvimento de uma anatomia especial, resultante da eliminação de toda resistência do corpo a qualquer impulso psíquico. O ato da criação teatral para o mestre polonês nada tem a ver com o conforto

[18] ROUBINE, Jean-Jacques, op. cit., p. 90.

externo ou com a civilidade humana convencional, mas com o instinto despertando e escolhendo espontaneamente os instrumentos de sua transformação, numa luta do ator contra os seus bloqueios, atrofiamentos e condicionamentos. O que terá importância nesse processo é a operação de um trabalho interior intenso, pois o teatro só tem significado se o homem puder experimentar o que é real e, "tendo já desistido de todas as fugas e fingimentos do cotidiano, num estado de completo e desvelado abandono", descobrir-se [19].

O desejo de Grotowski é liberar as fontes criativas do homem, reconstituindo-lhe "a totalidade da personalidade carnal e psíquica" [20]. Nessa caminhada, o papel será apenas um instrumento para o ator fazer uma incisão em si mesmo, investigando tudo o que está oculto em sua personalidade. A moralidade nessa etapa significa expressar a verdade inteira, não esconder o que for básico, não importando se o material é moral ou imoral, pois a primeira obrigação do artista é expressar-se através de seus próprios motivos pessoais e correr riscos, pois não se podem repetir sempre os mesmos caminhos.

A chave mestra desse processo é o reconhecimento do material vivo, constituído pelas associações e recordações do ator, que deverá reconhecê-las não pelo pensamento, que impõe soluções já conhecidas, mas através dos seus impulsos corporais, tornando-se consciente deles, para dominá-los e organizá-los; com o tempo, ele sentirá que o seu corpo começa a reagir totalmente, que não oferece mais resistências, que seus impulsos estão livres... mas nessa experiência é necessário galgar "degrau por degrau, sem falsidade, sem fazer imitações, sempre com toda personalidade, com todo o corpo" [21].

[19] GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*, p. 199. Ver Bibliografia comentada.

[20] ASLAN, Odette, op. cit., p. 271.

[21] GROTOWSKI, Jerzy, op. cit., p. 182.

O método da subtração

A via negativa

"O processo criativo consiste [. . .] em não apenas nos revelarmos, mas na estruturação do que é revelado" [22].

O que Grotowski chama de "método" é exatamente o oposto de "prescrições" — o ator aprender por ele mesmo suas limitações e bloqueios e a maneira de superá-los; algo o estimula e ele reage, mas as reações não devem ser procuradas, só valerão se forem espontâneas. Para Grotowski todo método que não se abre no sentido do desconhecido é um mau método, e todos os exercícios que constituem apenas uma resposta à pergunta *Como se pode fazer isso?* devem ser abolidos. O processo que ele propõe é o da *via negativa: O que é que eu não devo fazer?* Com uma adaptação pessoal dos exercícios devem-se encontrar soluções para a eliminação dos obstáculos, que variam de um indivíduo a outro; sempre são sugeridos ao ator exercícios que induzam a uma total mobilização psicofísica, objetivando eliminar tudo o que seja fonte de distúrbios à suas reações. É imprescindível que ele tenha condições de trabalhar em segurança, que sinta que pode fazer tudo, que será compreendido e respeitado pelos comparsas. "Não se lhes inculca um *saber fazer*. Eles precisam encontrar um *saber ser*". [23]

Deve ser claramente estabelecido para cada ator aquilo que:

— bloqueia suas associações íntimas e ocasiona sua falta de decisão;

— descoordena sua expressão e disciplina;

— o impede de experimentar o sentimento de sua própria liberdade.

22 Id., ibid., p. 186.

23 ASLAN, Odette, op. cit., p. 272.

Nenhum exercício deve ser feito superficialmente; eles são elaborados pelos atores e adotados de outros sistemas, estabelecendo-se nomes para cada um a partir de idéias e associações pessoais, devendo o ator justificar cada detalhe do treinamento com uma imagem precisa — real ou imaginária.

Os exercícios servem para a pesquisa, e não como mera repetição, e devem ser realizados dinamicamente através da busca de contatos concretos — a recepção de um estímulo do exterior e a reação a ele, com todo o corpo participando da ação. É regra essencial que tudo venha do corpo e através dele, devendo existir uma reação física a cada coisa que afetar o ator, que deve banir todas as formalidades do seu comportamento, erradicando tudo o que não se harmonize com seus impulsos, respeitando integralmente o processo natural fisiológico, que nunca deverá ser restringido por sistemas ou teorias impostos.

É necessário o ator fazer um exame geral diário de tudo o que se relaciona com seu corpo e sua voz, e tudo o que for realizado

> deve ser sem pressa, mas com grande coragem [. . .] com toda a consciência, dinamicamente, como um resultado de impulsos definitivos [24].

Para que tudo atinja um resultado, a espontaneidade e a disciplina são aspectos básicos.

O autodesvendamento

É o ato baseado num esforço de total sinceridade, exigindo do ator renúncia "a todas as máscaras, mesmo as mais íntimas e necessárias ao seu equilíbrio psíquico" [25].

24 GROTOWSKI, Jerzy, op. cit., p. 146.

25 ROUBINE, Jean-Jacques, op. cit., p. 165.

Esse ato de desvendamento do ator se processa através do encontro consigo mesmo, por meio de um extremo confronto, disciplinado e preciso, quando o diretor se torna um guia que o ajuda a resolver as dificuldades que possa encontrar e a vencer as inibições e condicionamentos. Nesse processo as ações devem absorver toda a personalidade do ator, desencadeando reações de sua parte que lhe permitam

> revelar cada um dos esconderijos de sua personalidade, desde a fonte instintivo-biológica através do canal da consciência e do pensamento até aquele ápice tão difícil de definir e onde tudo se transforma em unidade [26].

Muitas vezes é preciso estar totalmente exausto para quebrar as resistências da mente e banir as formalidades físicas do comportamento.

Contatos

O ator deve reagir para o exterior, em contato o tempo todo com o espaço que existe em sua volta, com as coisas e pessoas, procurando usar sempre as próprias experiências, reais, específicas, íntimas, penetrando no estudo profundo das reações e impulsos do seu corpo.

Associações

São o retorno a uma recordação exata, que emerge não só da mente mas de todo o corpo; o ator deve relacionar as ações concretas com uma lembrança, pois as recordações são sempre reações físicas: foi a pele que não esqueceu, foram os olhos que fixaram, os ouvidos que gravaram. Elas não são simples pensamentos, por isso não podem ser calculadas.

Do silêncio

O silêncio é algo difícil do ponto de vista prático, mas é de absoluta necessidade no trabalho do ator. Ele

[26] GROTOWSKI, Jerzy, op. cit., p. 82.

gera a passividade criadora — o ator deve começar não fazendo nada, silêncio total; isso inclui até seus pensamentos, pois é necessário que o processo o possua. Nesses momentos, o ator deve permanecer internamente passivo, mas externamente ativo; são as reações que desimpedirão as suas possibilidades naturais e integrais.

Do não

- Não se podem ensinar métodos pré-fabricados.
- Não se podem impor exercícios estereotipados, nem transformá-los em ginástica.
- Não se deve tentar descobrir como representar um papel,
  como emitir a voz,
  como falar,
  como andar.
- Nunca ilustrar as palavras, elas são sempre um pretexto.
- Não representar para o espectador, e sim confrontar-se com ele.
- Nunca procurar numa representação a espontaneidade sem uma partitura (isto é, ficar construindo sem fundamentos; nos exercícios ela se constitui de detalhes fixados).
- Nenhuma preparação é permitida, somente a autenticidade é necessária, absolutamente obrigatória.
- Aspectos íntimos e drásticos no trabalho dos outros são intocáveis e não devem ser comentados na ausência deles.

Lembretes éticos e didáticos

- A obrigação profissional de ser discreto, possuir pudor, ter coragem.
- Nos momentos das tarefas, livrar-se de qualquer fadiga.
- Anotar os elementos descobertos no curso dos exercícios.

- O ator que deseja evitar a estagnação deve, periodicamente, começar tudo de novo.
- Sempre tentar mostrar o lado desconhecido das coisas.
- Sempre procurar a verdade real, e não o conceito popular de verdade.
- Recriminar os engodos e as soluções fáceis.
- Ser responsável por tudo o que empreender.

Algumas das práticas

O treinamento visa sempre a romper bloqueios e condicionamentos. Os elementos dos exercícios são os mesmos para todos, mas a investigação é estritamente individual, de acordo com a personalidade de cada ator, e deve ser contínua e total. Os exercícios envolvem pesquisas:

- do centro de gravidade do corpo, dos mecanismos de contração e relaxamento dos músculos, da função da coluna nos diversos movimentos violentos, das áreas do corpo que são fontes de energia;
- de observação e análise dos movimentos complicados e sua relação com o conjunto de cada articulação e de cada músculo;
- dos vetores opostos, que investigam os meios de expressão, as resistências e os centros comuns do organismo;
- de composição, que partem do estímulo da imaginação e das descobertas das reações humanas primitivas em cada ator;
- de máscara facial, visando ao controle de cada músculo da face;
- de exploração da voz, não apenas para que ela seja ouvida perfeitamente, mas também para produzir sons e entonações que o espectador seja incapaz de reproduzir ou imitar, e das caixas de ressonâncias corporais (a imagem visual e a imagem acústica são trabalhadas simultaneamente);

- de conscientização do processo respiratório, com a prática de vários tipos de respiração de acordo com a constituição fisiológica de cada ator.

Há blocos de exercícios que devem ser executados sem interrupção, sem pausa para descanso ou reações privadas. Há a liberdade de violar todas as regras dos exercícios, desde que a transgressão seja intencional e vise a um efeito formal.

As experiências pessoais de Grotowski continuam sofrendo novas evoluções, centralizando-se em laboratórios de contato, com leigos, descaracterizando-se como teatro enquanto tal. Mas o que está nos importando agora são as suas bases, aqui expostas.

5

A proposta de Joseph Chaikin

Nestes tempos de grandes especializações não existe um especialista que seja autoridade em vivência.

Chaikin

Alguns princípios

Joseph Chaikin percorreu um caminho de transição, no teatro americano, que vai da tentativa de construir uma carreira de ator da Broadway, que já começava a se desenvolver com certo sucesso, até a sua conscientização e atuação política. É a partir da ruptura com o teatro comercial que ele vai desejar saber mais sobre atuação do que aquilo a que até então tivera acesso. Essa mudança opera-se devido ao forte contato com Julian Beck e Judith Malina, quando participava do Living Theatre e da influência que recebe do teatro de Brecht. Nos seus estudos de Filosofia compreendeu que estava certo pensar no inconcebível — "um espaço sem limites..." — e imaginar esferas onde não haveria respostas, mas somente especulação.

Como diretor e um dos fundadores do Open Theatre em 1963, ele vai amadurecer uma conduta pessoal do fazer

teatral; a sociedade industrial, sempre pressionando as pessoas a se tornarem apenas *executores* ou transformando-as em *bons cidadãos,* vai merecer o centro de sua contestação. Chaikin ataca os ícones personalizados fabricados pelo cinema, televisão, esportes, política, que são utilizados dentro do sistema para serem tomados como modelos, com a função de sustentar tudo o que ajuda a fazer com que as coisas continuem sendo como elas são. Procura investigar as causas que levam o homem a sofrer por uma escolha que ele pode não ter feito, aprisionado num sistema que não entende, em que ele é treinado e condicionado a "estar presente apenas na relação com o *gol*... Isso o conduz a viver um tempo ausente" [27].

Sob o peso dessa pressão do sistema,

> somos dirigidos — como bois — a pensar, entender e perseverar. Somos controlados de fora, e não fica bem claro como [...] Somos induzidos a querer coisas com as quais não nos importamos e desistir daquelas que fundamentalmente queremos [28].

Para o sistema, o indivíduo que não aceita esse esquema está rejeitando o "eu bom". E o perigo de quebrar esse círculo de sustentação do *status quo* está no fato de, com isso, ele descobrir que, na realidade, existem outros objetivos a atingir e outros lugares para habitar.

Chaikin investe contra a imitação das atitudes sociais repressivas e contra todas as coisas que trancam o homem:

- a educação que o condiciona a ter medo;
- as conspirações que o impedem de estar ciente das coisas;

---

[27] CHAIKIN, Joseph. *The presence of the actor*, p. 65. Ver Bibliografia comentada.

[28] Id., ibid., p. 83.

- os disfarces sociais;
- as formas institucionalizadas de pensamento;
- o limitar-se aos processos e achados de terceiros;
- os caminhos indulgentes e não-criativos;
- a cristalização dos hábitos;
- a aceitação da classificação que lhe é dada pelos outros.

O homem deve liberar as suas partes aprisionadas e localizar os espaços onde esteja *desnorteado* e *vivo*, e deixar-se aberto e disponível para a vida. Essa atitude requer que o indivíduo esteja "fora do caminho", e envolve uma série de riscos, já que os novos caminhos não estão planejados *a priori*.

Joanne Pottlitzer esclarece que Chaikin preocupa-se em não impor à estrutura do trabalho sua visão de diretor, apontando que o importante nele

> é saber se comportar no exercício de sua difícil função de pilotar e orquestrar uma idéia coletiva em evolução [29].

Todos os seus trabalhos são resultados de esforços coletivos.

Caminhos da preparação

O palco e a vida

Renunciando ao teatro dos críticos, do palco da forma oficial e do público condicionado, Chaikin quer fazer um teatro com coisas que tenham sentido para ele e para seus colaboradores, afirmando que a representação é um testemunho do indivíduo, pois quando o ator está representando, ele, como indivíduo, está presente também.

> A ferramenta do ator é ele próprio, mas o uso de si é informado por todas as coisas que constituem a sua mente e seu corpo — suas observações, suas lutas, seus pesadelos, suas prisões, seus modelos; ele próprio, como cidadão de seu tempo e de sua sociedade. A representação do palco e a da vida estão absolutamente juntas, não querendo isso dizer que não haja diferença entre ambas. O ator desenha o seu papel no palco a partir da mesma base que a pessoa desenha a sua vida. A representação no palco informa a representação na vida e é informada por ela [30].

Dentro do sistema em que está inserido, o ator tem duas opções:

- ou se encaminha na busca de sua unidade interior e dos contatos íntimos que realizar fora de si, envolvendo-se com outros caminhos além do seu próprio, correndo riscos e explorando as suas regiões nunca antes vivenciadas, recriando-se continuamente;
- ou se estabelece no sistema, praticando comportamentos e técnicas que reforçam tanto o seu estereótipo rígido, como ator, quanto o do espectador, como tal.

O ator deve empenhar-se em estar vivo para tudo o que possa ser possivelmente imaginado; envolver-se com tudo, pois de outra forma terá apenas um entendimento parcial da dimensão de seu estudo. Chaikin vê o teatro como área onde se pode operar o aprofundamento da percepção criando maneiras de observar que podem mais tarde ajudar a transformação humana, já que para ele "os grandes problemas da representação teatral não se distinguem dos grandes problemas da vida" [31].

29 POTTLITZER, Joanne. Etapes d'une évolution — Un coup d'oeil au théâtre américain. *Revue Le Théâtre en Pologne*. Varsóvia, III — Agence des Auteurs, 1972, p. 52.

30 Id., ibid., p. 5.

31 GOURDON, Anne-Marie. *Les voies de la création théâtrale*, p. 281. Ver Bibliografia comentada.

O homem-ator

Uma pessoa é quem ela pretende ser, e tudo sobre seu passado, histórico e evolução está contido em seu corpo.

O estudo do ator começa com a investigação sobre sua própria natureza, e a disciplina interna deve ser sua primeira técnica. O seu primeiro passo é encontrar internamente um espaço claro, vazio, através do qual a corrente viva não informada possa mover-se; para isso, o ator terá que dar licença a si mesmo, ser capaz de descobrir-se e chamar-se de dentro, se autodirigir, guiando seu próprio processo e compondo suas regras; estar presente em seu corpo e em sua voz, com cada parte e o todo do corpo acordados; estar sensível para reagir através do imaginário e dos estímulos imediatos.

O encher-se com experiências emocionais diversas barra a existência desse espaço vazio, que é o verdadeiro condutor da descoberta; o ator emocionalmente "preparado" está sobrecarregando esse espaço. Quanto mais o ator ostentar seu sentimento como ele o sente, mais longe estará dessa corrente. Sob esse aspecto, a questão da tensão é fundamental, pois aprisiona a energia latente tanto física como mental do ator, limitando possibilidades e ocultando alternativas.

O quão sério um ator é tem a ver com o grau de responsabilidade com que ele encara a sua atuação, como alguma coisa que está operando através do profundo do seu ser. O quão profundo ele é depende do quão desenvolvidos são seus recursos, de modo que ele possa articular sua experiência como uma realidade de vida dividida. A pergunta que o ator deve se fazer não é mais meramente *O que eu quero e como vou atrás disso?*, mas *O que me faz querer o que eu quero?*

O potencial para um contato profundo com um estímulo emerge quando este é uma escolha privada do indivíduo.

A atuação

Vestir um disfarce faz com que uma pessoa mude; a máscara que um ator usa está apta a tornar-se a sua face, e a tentação de representar o clichê está sempre presente. Nos esquemas tradicionais, o ator afina-se para caber no *tipo* para o qual foi contratado, praticando técnicas que reforçam o estereótipo rígido de si mesmo e da platéia. Com o tempo, o ator passa a ver as pessoas fora do teatro como tipos, da mesma forma que faz com as personagens dentro do teatro; a investigação do ator convencional tende a chegar ao que estava designado a ser descoberto, tanto sobre a própria personagem quanto sobre si mesmo.

O primeiro engano do ator ao estudar uma personagem é afastar-se dos outros, esquecendo-se de que qualquer personagem está contida em todos os seres humanos. O ator representa um papel que não é ele, mas que está contido nele, e esses dois planos se entrelaçam e desentrelaçam.

O núcleo de investigação da personagem é o estudo do *eu* que o ator faz em relação às forças que unem a ambos, e não existe nenhuma maneira preparada *a priori* para se chegar ao entendimento de uma personagem.

Idealmente, atuar significa dar forma àquilo com que alguém realmente se importa; atuar é a função do ator, e essa função significa dividir-se, dar à luz, trazer a público o que estava velado nele. Atuar é algo que oscila entre controle e rendição:

- *controle* — o retorno, a cada passo dado, à consciência lúcida do que se está fazendo;
- *rendição* — o ato de abandonar-se, para que as imagens vivas se movam por si mesmas, deixando em suspenso a armadura de proteção pessoal conhecida como *identidade organizada*; é somente nesse plano que se torna mais possível conhecer-se e conhecer o outro.

Atuar é uma espécie de rendição profundamente libidinal que o ator reserva para a sua audiência; é um en-

contro delicado e misterioso entre ele e o espectador, causado pelo silêncio entre ambos.

O grupo

> Existe uma crença invisível de que fazer crítica é inamistoso. Mas não existe amizade sem crítica [32].

Existem duas preocupações principais ao se constituir um grupo: a primeira tem a ver com empatia, o apoio que um dá ao outro, o compromisso interior de estarem juntos; a segunda, com ritmo, com a dinâmica e com uma espécie de sensibilidade que possa ser expressada ritmicamente.

Uma outra preocupação é a atenção aos problemas pessoais, dando-lhes precedência, pois quando se consegue uma equipe totalmente focada no trabalho o processo inspira a si mesmo através do envolvimento dos atores; mas é muito importante não confundir uma atmosfera criativa com apenas *amizade*, pois o encontro de um grupo só é selado quando há a descoberta de profundas raízes entre seus componentes e entre esses e as coisas que juntos vão expressar.

O trabalho conjunto é que vai dar a direção da peça, e essa cooperação só acontece quando há interesse mútuo. Ambos, interesse mútuo e cooperação, possibilitam a continuidade de um grupo e são fatores essenciais para a sua evolução. O crescimento grupal é resultado direto da confiança que um deposita no outro. Leva tempo para se desenvolver confiança.

Um grupo deve inventar a sua própria disciplina, caracterizada pela criação de atividades que tragam uma maior afinidade entre aqueles que investigam juntos.

Das descobertas

Descobertas são usualmente conseguidas depois que se tenta exaustivamente pelos caminhos planejados. As

[32] CHAIKIN, Joseph, op. cit., p. 79.

performances mais bem articuladas são aquelas que escapam ao controle, pois o que limita as descobertas que uma pessoa possa fazer é a idéia ou imagem que ela tem de si mesma. Jamais será possível a alguém fazer descobertas sob a pressão de agradar, de conquistar o público ou ganhar dinheiro; torna-se absolutamente necessário fechar-se a esses impulsos para poder abrir-se a si mesmo.

O colapso e o perigo de falhar ajudam o ator a ir além dos limites de segurança e o transformam em aventureiro; as frustrações que emergem de um grupo que procura uma alternativa para se expressar sempre são estímulos para se insurgir contra as formas convencionais. Mas a capacidade de aventurar-se instaura-se num grupo apenas quando cada pessoa já ultrapassou toda suspeita e todos confiam uns nos outros; essa confiança assegura a cada um forças para tomar riscos cada vez maiores — e o trabalho do ator é, necessariamente, feito de riscos. Ele deve ser capaz de ir para algum outro lugar que não conhece, e quanto mais frustrado e aturdido se permitir ser, mais descobrirá e aprenderá.

Cada processo de trabalho requer um começo totalmente novo; portanto, o ator deve entrar em cada um deles despido de conhecimento prévio, de modo a descobri-lo e imprimir-lhe uma imagem pessoal.

Das práticas

A técnica é um dos meios de libertar o ator, mas é preciso estar alerta ao perigo dos treinamentos muito sistematizados ou mal-adaptados, arriscando-se assim a

> operar uma dicotomia onde o conjunto é capital: todas as coisas devem estar ligadas entre si — corpo, respiração, impulsos, intenções, sons, signos [33].

Pessoas e grupos diferentes encontram diferentes soluções para seus processos de criação, que deverão ser

[33] GOURDON, Anne-Marie, op. cit., p. 271.

possuídos sempre por uma evolução dinâmica, já que não existe um caminho que esteja planejado antes e que seja definido como certo.

Os exercícios são os elementos conscientes nesse "misterioso" processo, e devem ser usados para desenvolver direções particulares. Nas atividades de um grupo tudo pode ser estudado através deles, mas tentar descrevê-los no papel é tão impossível quanto descrever um som e, por pertencerem a um *território interno*, não há condições de documentá-los. Por esse motivo, sendo a maior parte desse trabalho algo abstrato e não-literal, não se tem nenhuma maneira de saber se a sua proposta de uma nova forma ou idéia vai resultar em alguma coisa visível, ou mesmo se vai proporcionar qualquer clareza.

A exploração é longa, demanda tempo, paciência e disciplina. A primeira tarefa a realizar é destrancar o corpo e a voz dos hábitos cotidianos:

- sensibilizando-os de forma a todo o corpo atuar na ação;
- liberando as partes aprisionadas;
- localizando as partes não-informadas e os espaços onde se está desnorteado e vivo;
- aprendendo a ouvir as regiões que conhecem mais do que se imagina que elas conheçam.

Outras tarefas a serem observadas:

- a permanente conexão do trabalho com a vida;
- os relacionamentos do indivíduo consigo mesmo; dele com o outro e do grupo como um todo;
- o estudo das intenções invisíveis no relacionamento entre as pessoas;
- o aprofundamento no conhecimento das teorias, apreciando como surgiram e se desenvolveram, para se estar conectado com as coisas que acontecem no mundo.

6

Uma experiência

Na vida real, os homens não escapam de sua situação de personagens, eternamente empenhados, como no palco, em manter uma forma e vestir uma aparência.

Mas:

A arte vinga a vida. Na criação artística o homem se torna Deus.

Pirandello

*

Para mim a arte maior é o exercício do viver, e nesse breve espaço me exercito para ser deus.

É a minha única oportunidade.

Inexorável!

Histórico

O início de minha experiência está nos circos-teatro que perambulavam pela minha cidade da infância e nos teatrinhos de porões e fundos de quintal, com as entradas sendo pagas por palitos de fósforos e invólucros de cigarro. Entre 1958 e 1966, no Teatro do Estudante de Campinas (TEC); entre 1967 e 1968, no meu primeiro contato com

trabalho corporal e teatro experimental, no Teatro da Universidade Católica de São Paulo (TUCA); na estadia de três anos como aluno do curso de interpretação da Escola de Arte Dramática da USP; no trabalho de ator no teatro profissional. Mas, fundamentalmente, na experiência de professor e diretor, iniciada em 1968, sem sofrer interrupção até os dias atuais.

A atuação como ator durante onze anos levou-me a uma longa reflexão, desde quando iniciei minhas atividades de transferir dados de minha experiência aos alunos e atores sob minha orientação. Nesse processo salientaram-se três constatações fundamentais.

A primeira constatação ocorreu quando fui dar minha primeira aula e encontrei um programa de Teatro que abrangia *somente* a parte teórica, desde a História do Teatro Grego até os eventos teatrais contemporâneos... para crianças de 7.ª e 8.ª séries (idades entre 12 e 14 anos), habitantes da periferia da Grande São Paulo. Achei injusto esse programa, constatando-se que tais alunos tinham em seu currículo 91% de disciplinas teóricas; e quando aparecia uma matéria que poderia desenvolver outros aspectos da formação desse aluno (o afetivo, imaginário, corporal, espacial, contatos etc.), que não o *intelectual,* o programa em pauta restringia-se tão-somente a passar a teoria de um conteúdo, cuja essência é a ação de *fazer* e *trocar*. Nos dois primeiros anos de minha convivência com esses garotos o programa de nossa matéria passou, do totalmente teórico, para o totalmente prático.

A segunda constatação se deu quando, em 1973, convidado a desenvolver uma experiência de dramatização com crianças de dois a seis anos, cheguei no primeiro dia de aula com um *programa escrito* do que eu iria *fazer* com elas. No final da aula eu estava desnorteado. Pior, abandonado. Rasguei o programa escrito. Aprendi, com o tempo, que tinha que "entrar na delas", primeiro, antes de sugerir qualquer coisa que fosse.

Comecei a participar das brincadeiras que nasciam espontaneamente entre elas, e *só a partir daí* passei a tomar a liberdade de ampliar seus jogos, aprofundando-os, nunca, porém, interferindo ou cortando o fluxo de ação e interesse das crianças, apenas extrapolando-os quando me permitiam.

Essa foi a grande chave para o salto. A essa postura acrescentei a observação constante da ação da criança no seu *descompromisso* com as suas atividades, desenvolvendo paralelamente uma analogia desse material com o *compromisso* do adulto em seus afazeres.

Nas minhas experiências com as classes de quarenta a cinqüenta alunos no 1.º grau (quarenta aulas por semana em vinte classes), quando eu os via no recreio jogando qualquer jogo — desde bola a palitinho, pega-pega ou amarelinha — ali eu percebia a sagrada energia que o ator precisa sustentar nas dramatizações; e quando aqueles alunos, entregues, como deuses, ao brincar no recreio, subiam ao palco para as minhas aulas, acontecia em sua pele e fala um trancamento e uma impostura que lhes destruíam o hálito divino — a espontaneidade e a fluência da ação. Quando ainda hoje trabalho com atores que nunca vivenciaram a experiência dos laboratórios e da linguagem lúdica em especial como conteúdos de aprendizagem, eles revelam, em sua maioria, trancamentos e estereótipos de expressão.

Nestes dezessete anos ininterruptos de contato com o magistério do Teatro em vários níveis, registrei três momentos de máxima importância para um estudo mais abalizado sobre o comportamento do indivíduo na proposta de dramatização:

a) a espontaneidade, comum na maioria das crianças na faixa até cinco ou seis anos no brincar de *faz-de-conta;*

b) os bloqueios perceptíveis em grande parte dos elementos da faixa entre sete e onze anos, mas possíveis de serem eliminados a curto ou médio prazo;

c) a dificuldade crescente, conforme a idade vai avançando, a partir dos onze ou doze anos, em entrar espontaneamente nessa atividade.

A partir da observação da maior ou menor facilidade com que o aluno entrava na *brincadeira* da dramatização, fui necessitando criar estímulos para que os mais velhos — isto é, os que apresentavam maiores resistências — participassem sem ansiedade ou temores.

O que se tornava mais evidente era o bloqueio corporal, com os movimentos sempre tensos, fechados, restritos e localizados em áreas bem determinadas — na altura dos ombros e virilha, principalmente. Comecei então a propor alguns exercícios de expressão corporal, mas como o tempo era curto (cinqüenta minutos para cada classe), sobrava muito pouco para a dramatização em si. Foi devido à dificuldade de conciliar as duas necessidades — realizar um trabalho corporal para descontrair o aluno para a dramatização e o curto tempo disponível para isso — que, pouco a pouco, foram surgindo os jogos/brincadeiras que eles praticavam no recreio, como antídoto eficaz para, num breve espaço de tempo, eliminar os bloqueios e tensões musculares, liberando, em conseqüência, também a fala.

No caminhar dessa experiência, fui percebendo como tais brincadeiras possuíam a propriedade de serem conteúdos, dentro de uma situação de aula, de relaxamento corporal e integração das classes; dessa maneira, elas possibilitavam um relacionamento bastante descontraído e de camaradagem, ao deixar o aluno sem grandes reservas de autopoliciamento, e se revelando um ótimo treinamento para fazer eclodir emoções puras com maior rapidez e fluência, e ser um passo decisivo para enfrentarem a dramatização como enfrentavam os jogos do recreio.

As encenações experimentais que realizei, o grande número de aulas que fui obrigado a dar por questão de sobrevivência e a continuidade sistemática dessas duas atividades durante esses anos, com a repetição de exercícios em várias turmas, as variações que cada uma delas criava a partir de uma única proposta, o treino para que os alunos criassem propostas sobre propostas e sobre seus jogos e experiências pessoais geraram uma multiplicidade infinita de práticas — sempre convergidas para a atuação dramática — visando desde à liberação dos meios de expressão e comunicação dos indivíduos e dos grupos enquanto unidades de trabalho até à articulação do discurso cênico.

A terceira constatação ocorre ainda hoje, quando vejo que muitos atores e diretores não se preocupam em investigar o núcleo do nosso território. Investigação que, obrigatoriamente, deve ser permanente.

Algumas considerações

A ação

Utilizo uma área de arte, o teatro, para indagar sobre a ação do homem e discutir a sua interação. Estou interessado, portanto, na idéia, na intenção e na gestação das ações humanas: nas ações do homem relativas a ele próprio, enquanto indivíduo, e nas suas relações com os outros homens e as coisas que o cercam. Neste primeiro momento do meu trabalho — a preparação do ator antes da criação de um papel — não me preocupa a discussão da estética da arte, e sim a arte da ação, que, me parece, sempre resulta numa estética.

Proponho um estudo prático-teórico que investigue a captação das intenções humanas (sempre expressas por ações, visíveis ou não) através da linguagem dramática, isto é, a linguagem dos impulsos vitais; linguagem essa do árido e instigador exercício de *representar* o outro, segundo a imagem que teço dele, e que, no fundo, é a minha própria imagem refletida nas mil faces em que o homem pode estilhaçar a sua unidade.

O palco e o ator

A "bossa" do indivíduo e a arte do ator: ambas são coisas diferentes, e de uma a outra permeia uma longa distância. Não é a "graça" de ser de uma pessoa que a qualifica a se aventurar no palco, pois este não é uma aventura e sim uma linguagem, e, como toda linguagem, possui um intrincado jogo de estrutura. Estrutura essa que é em si uma ciência a ser desvendada, requerendo para isso um grande labor, anos a fio de preparação, estudos, disponibilidade, mergulhos.

O palco é o lugar da cena, e a cena sempre deverá ser do homem, com seu corpo, sua respiração, seu gesto, seu olhar, seus poros e pêlos e as possibilidades de encontros e descobertas que fatalmente podem surgir e se reproduzir, num momento concreto e presente da vida. Essa cena exige a mesma energia que um desportista despende numa competição olímpica. E se o ator dela não dispuser, não existe cena, apenas uma pálida imagem moribunda. Necessitamos um ator que resgate a teatralidade do palco e as profundezas do homem. A tarefa primeira do professor e do diretor é acordar esse ator e ajudá-lo a perceber a arma que tem nas mãos, para não se restringir à mera função de macaco e papagaio.

O que o palco proíbe? E o que ele nos permite ou solicita?

O palco permite-nos a síntese, solicita-nos a ação, a intensidade, uma intenção. Solicita-nos *ocupar a cena* e, para isso, temos antes que nos *habilitar;* o processo de habilitação inicia-se pela reparação dos danos que destroçaram partes da capacidade expressiva do nosso "orgânico". A bossa, simplesmente, não resiste ao impacto, pois o palco é um espaço estranho, violento, amante, estimulante, que exige o máximo de nossa resistência muscular, além da disponibilidade para a troca e a entrega.

Esse espaço proíbe-nos a simples aventura, já que o teatro é também uma ciência e por isso tem que ser

desvendado. É a ciência da expressão humana através da sua imagem orgânica: um orgânico que é bombardeado pelo psíquico e pelas interações humanas, fatores vitais para a sua sobrevivência, mas que têm também o privilégio de mutilá-lo.

Esse espaço proíbe-nos cacoetes, clichês, estereótipos, timidez, superficialidade, voz fanhosa, olhar vago, gesto indefinido, tensão, falta de energia e de objetivos, idéias obscuras.

Como o indivíduo, com ou sem bossa, deve preparar-se para o *estar em cena?* O que significa capacitar alguém para ocupá-la? O que significa, hoje, *formar* atores?

Os caminhos são vários, mas há princípios que nenhuma proposta que se pretenda séria pode deixar em segundo plano. No meu entender, formar atores hoje significa:

- sugerir possibilidades concretas para que cada um possa captar a sua própria imagem, situar-se no seu tempo e espaço, discernir e clarear a idéia que pretende expressar pelas veias e vias respiratórias;
- ajudar a tensionar e distensionar os músculos e as idéias, levar a reaprender a andar, falar, olhar, bater, beijar, abraçar, esmurrar, gritar, sussurar;
- levar o indivíduo a perceber se possui perspicácia e tenacidade para integrar-se numa ação coletiva.

Não é ginástica, nem decoração, nem marcação o que proponho, mas o entendimento prático mais agudo desse mecanismo que mistura ossos, carne, nervos, pele, sentimento, emoções, bílis, inteligência... e sonhos; para que esta somatória venha a ser o brinquedo do adulto na retomada do seu aspecto lúdico-uterino-divino, perdido nos terrenos baldios da infância. O homem precisa realimentar o sentido da sua palavra e do seu gesto, se quiser

novamente sentir-se e entender-se. Só então lhe será permitido recobrar os movimentos da paixão. E expressá-la.

Ninguém disse que esse caminho é fácil. Mas testemunho que é possível, e nem tão complicado. Apenas demanda tempo. E paciência. E vontade. É como uma mãe a cuidar do filho. É um jogo que proíbe a vadiagem, a "picaretagem" e a atitude sub-reptícia. É um encontro marcado, sem faltas nem atrasos; que exige observação científica, exploração objetiva, com delicadeza, mas sem anestesia. E conclusões que serão sempre transitórias.

Os perigos a combater:

- a imitação, a cópia, o clichê, o estereótipo, trejeitos, tiques, vícios;
- a decoração, a "repetição", as ações automáticas, que levam ao esquecimento do *porquê* da ação;
- os preconceitos, os condicionamentos dos termos, dos gestos, das relações;
- querer fazer sempre as coisas "bem", "corretas", "certas", estar preocupado em "sair coisa boa", querer agradar, construir pensando nos aplausos, no sucesso, nas críticas favoráveis, domesticar-se;
- sentimento de que *ser* artista é *dom divino,* bastando o dom;
- o medo de se expor, o medo do ridículo, de falar e não ser aceito, de se machucar;
- os *fantasmas* criados pela mente;
- estar sempre na defensiva, não querer se comprometer;
- as eternas justificativas;
- a irresponsabilidade, a indisciplina, a desorganização;
- pular etapas; não completá-las;
- a despreocupação com o aprimoramento;
- os condicionamentos que nos tornam dependentes e infantilóides;

- o desperdício do tempo;
- a autocrítica durante o processo de criação, que emperra e bloqueia; ela deve existir no momento propício para a reflexão;
- a visão unilateral das coisas;
- a tensão, a ansiedade, a pressa, a impaciência, *não enxergar, não escutar,* a histeria;
- a afetação, o exibicionismo;
- o excesso de ruídos (vocais, gestuais...);
- .....

Laboratório dramático

Um alerta

A atuação teatral solicita do ator o desenvolvimento de dois níveis básicos de estudo:

- o analítico/reflexivo, referente ao âmbito do texto dramatúrgico a ser encenado e ao contexto da sua realidade enquanto indivíduo;
- o prático/cênico, que demanda em primeiro lugar a preparação do seu instrumental de trabalho e, em segundo, a criação do papel dentro do quadro geral da encenação.

A abordagem deste trabalho, como já informado anteriormente, está centralizada no item primeiro da área prático/cênica, onde o *laboratório dramático* se estabelece como recurso vital. A falta do exercício permanente desse instrumental levará o ator, entre outras coisas a:

— superpor vícios de expressão em sua composição cênica;

— cristalizar efeitos;

— bloquear *possibilidades de ser.*

Ao ator consciente da importância da sua área de atuação profissional não é conveniente nem aconselhável deixar de tomar conhecimento das pesquisas que aí vêm sendo desenvolvidas já desde o século passado. É parte da sua atribuição estar a par das transformações que ocorrem nesse domínio, acompanhando não os modismos, mas os fundamentos prático-teóricos das mesmas e alinhavá-los como subsídios ao aprofundamento de seus estudos.

Assim como o pianista, o biólogo, o cancerologista..., o ator necessita dedicar-se ao exercício constante do seu material básico de trabalho além de, obrigatoriamente, permanecer envolvido com a realidade que o circunda. O que freqüentemente se observa em nossa realidade é a displicência de uma parcela significativa de atores — principal razão de ser da cena — em relação à investigação constante que deve permear esse processo de criação.

Por que se submeter ao laboratório dramático? Para acordar os corpos, os espíritos, as relações. Para retomar o elo perdido de toda uma estrutura de aprendizagem. E re-aprendizagem. Para se permitir manusear a própria vida através de seu principal instrumento, o orgânico, sensitivo-orgânico por natureza. Perdeu-se grande parte dessa dimensão do viver.

Será no desenrolar dos laboratórios e na reflexão sobre sua atuação neles que o ator e o grupo observarão as falhas que necessitam ser corrigidas, as carências que necessitam ser supridas e que o serão, através da criação de um arsenal de atividades que ampliará infinitamente o instrumento expressivo do homem e a sua capacidade de refletir sobre o *estar em cena*.

Por que "laboratório"?

Porque lembra operação, corte, incisão, experimentação, curiosidade, exame, toque, transformação, mistura, absorção, separação, ruptura, junção; descoberta de mundos presentes, mas velados. Porque as coisas precisam ser

vistas, observadas, tocadas, abertas, inquiridas, relacionadas, multiplicadas... É assim que vejo a vida, seja no teatro ou fora dele: um laboratório de movimento ininterrupto, tal qual a imagem de um corpo humano vivo.

Conceito

Laboratório:

> [...] Lugar destinado ao estudo experimental [...] ou à aplicação dos conhecimentos científicos com objetivo prático [...] Lugar onde se efetuam trabalhos [...] como, por exemplo, revelação, ampliações [...] [34].

Laboratório dramático:

É o conjunto das práticas que o ator deve desencadear para:

a) afinar e aprimorar o seu equipamento de trabalho — corpo, voz, emoção, concentração, imaginação, sensorialização, autopercepção, percepção do outro, interação, percepção espacial, percepção da realidade e das correntes invisíveis, pulverização dos condicionamentos, diluição dos resquícios de personagens criados anteriormente...

b) aprofundar-se no conhecimento orgânico do seu papel e do texto (ou roteiro, ou temas básicos) a ser encenado.

Objetivos

Um trabalho de ator centrado permanentemente na perspectiva do *laboratório dramático* deve ter por objetivo:

- revelar todas as lacrações da expressão;
- estimular a energia vital e desenvolver o treino da sua fluência e do seu controle para poder utilizá-la e gozá-la intensamente;

34 *Novo dicionário Aurélio*. Rio, Nova Fronteira, s.d. p. 812.

- possibilitar o retorno ao *ponto zero* da ação, estágio soberano de ser que fornece a sensação mais *pura* de estar no mundo;
- provocar a consciência e a ebulição das capacidades latentes, a percepção do *eu*, do espaço, do outro e dos problemas que afetam o ator no palco e na rua (O homem do palco é o homem da rua. Um absorve o outro. Não dá para dissociar. A cena da qual ele participa funde integralmente essa duplicidade);
- retomar a prática reflexiva profunda;
- buscar a síntese e os movimentos carregados de substância e vigor;
- encorajar a *tocar fundo*, sem críticas, sem justificativas sem desculpas nem piedade. Com compreensão;
- expressar as coisas numa linguagem que penetra, provoca, conflita e transforma;
- perseguir tenazmente a capacidade ampla de ser (única saída que oferece reais encontros e prazer real), marcando forte sua presença no jogo da fantástica realidade fugaz de ser.

Jogo

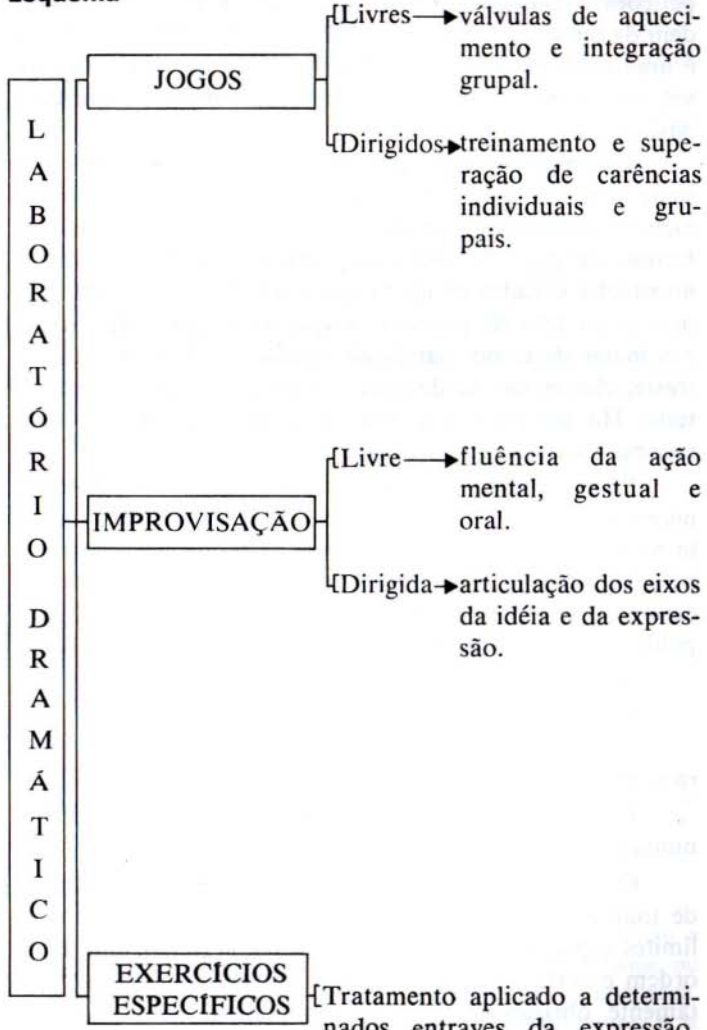
Uma visão do jogo: Huizinga

> [...] mas é sempre possível que a qualquer momento, mesmo nas civilizações mais desenvolvidas, o *instinto* lúdico se reafirme em sua plenitude, mergulhando o indivíduo e a massa na intoxicação de um jogo gigantesco [35].

O jogo puro e simples constitui uma das principais bases da civilização. Ele precede a cultura e esta se desenvolve dentro de um contexto lúdico. Todos os fatores básicos do jogo, tanto individuais quanto comunitários, encontram-se já presentes na vida animal; assim, as com-

[35] HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*, p. 54. Ver Bibliografia comentada.

Esquema


LABORATÓRIO DRAMÁTICO
JOGOS
Livres → válvulas de aquecimento e integração grupal.
Dirigidos → treinamento e superação de carências individuais e grupais.
IMPROVISAÇÃO
Livre → fluência da ação mental, gestual e oral.
Dirigida → articulação dos eixos da idéia e da expressão.
EXERCÍCIOS ESPECÍFICOS
Tratamento aplicado a determinados entraves da expressão, que fogem ao âmbito do *jogo* e da *improvisação*.

petições e exibições, enquanto divertimentos, não procedem da cultura, e sim, pelo contrário, *precedem-na*. O jogo é uma categoria absolutamente primária da vida e suscetível de ser considerada um dos seus elementos espirituais básicos.

Em todas as civilizações o elemento lúdico esteve presente desde o início, desempenhando um papel extremamente importante, exprimindo-se em muitas e variadas formas de jogo... todas elas profundamente enraizadas no ritual e dotadas de uma capacidade criadora de cultura, devido ao fato de permitirem que as necessidades humanas inatas de ritmo, harmonia, mudança, alternância, contraste, clímax etc. se desenvolvessem em toda a sua plenitude. Há no jogo uma tendência para ser belo — ele fascina e cativa.

Para ser uma vigorosa força criadora de cultura, é necessário que o elemento lúdico seja puro, que não consista na confusão ou no esquecimento das normas prescritas pela razão, pela humanidade ou pela fé. É preciso que ele não seja uma máscara, servindo para esconder objetos políticos por trás da ilusão de formas lúdicas autênticas.

Qual a característica fundamental do jogo?

Por que razão o bebê grita de prazer?

Por que motivo o jogador se deixa absorver inteiramente por sua paixão?

Por que uma multidão pode ser levada ao delírio numa competição?

O jogo é uma atividade livre voluntária, desligada de todo e qualquer interesse material, praticada dentro de limites espaciais e temporais próprios, segundo uma certa ordem e certas regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias; ele é acompanhado de um sentimento de tensão e de alegria capaz de absorver o jogador de maneira intensa e total e de uma consciência de ser diferente da vida cotidiana. A essência do espírito lúdico é ousar, correr riscos, suportar a tensão e a incerteza. O elemento de tensão lhe confere um valor ético, na medida em que são postas à prova as qualidades dos jogadores: força e tenacidade, habilidade e coragem e, igualmente, as capacidades espirituais e a lealdade. A tensão aumenta a importância do jogo, e essa intensificação permite ao jogador *esquecer* que está apenas jogando. Ele cria ordem e é ordem. Introduz na confusão da vida e na imperfeição do mundo uma perfeição temporária e limitada, exige uma ordem suprema e absoluta: a menor desobediência a essa ordem *estraga o jogo*, privando-o de seu caráter próprio e de todo e qualquer valor.

É legítimo considerar o jogo uma *totalidade*, e é como *totalidade* que devemos procurar avaliá-lo e compreendê-lo. Ele é mais do que um fenômeno fisiológico ou um reflexo psicológico, pois encerra um determinado sentido, o que implica a presença de um elemento não-material em sua própria essência. A intensidade do jogo e seu poder de fascinação não podem ser explicados por análises biológicas. E, contudo, é nessa *intensidade*, nessa *fascinação*, nessa *capacidade de excitar* que reside a própria essência e a característica primordial do jogo, que o faz transcender as necessidades imediatas e confere um sentido à ação. A realidade do jogo ultrapassa a esfera da vida humana; é impossível que tenha seu fundamento em qualquer elemento racional, pois nesse caso ela se limitaria à humanidade. É uma realidade autônoma e de existência inegável.

Uma visão do brincar: Winnicott

> [...] o espaço potencial entre o bebê e a mãe, entre a criança e a família, entre o indivíduo e a sociedade ou o mundo depende da experiência que conduz à confiança. Pode ser visto como sagrado para o indivíduo, porque é aí que este experimenta o viver criativo [36].

[36] WINNICOTT, D. W. *O brincar e a realidade*, p. 142. Ver Bibliografia comentada.

O tema principal da investigação de Winnicott é o estabelecimento de um vínculo entre o viver criativo e o viver propriamente dito; um estudo da criatividade como aspecto da vida e do viver total.

Reivindica ele a existência de uma terceira parte da vida humana que constitui uma área intermediária de experimentação, para a qual contribuem tanto a realidade interna quanto a vida externa — uma área que existe como lugar de repouso para o homem, área intermediária entre a sua realidade interna e a realidade do mundo externo que ele compartilha.

Esse espaço potencial existente entre o indivíduo e o meio ambiente é o lugar em que a experiência cultural se estabelece, onde a abordagem criativa dos fatos se dá. A característica especial desse espaço está, portanto, em que ele depende, para sua existência, de experiências do viver, e não de tendências herdadas. A hipótese é de que as experiências culturais estão em continuidade direta do brincar da criança pequena que se vai expandir no viver criativo.

Na tenra infância esse espaço intermediário é necessário para o início de um relacionamento entre a criança e o mundo. Ele se manifesta quando do uso, pelo bebê, de um *objeto transicional,* a primeira "possessão não-eu": nesse momento estaremos então assistindo tanto ao primeiro uso de um símbolo pela criança quanto à primeira experiência do brincar. Nesse período o bebê começa a fruir experiências baseadas num *casamento* da onipotência dos processos intrapsíquicos com o controle que começa a possuir do real; a importância do brincar surge da precariedade do interjogo entre a realidade psíquica pessoal e a experiência de controle de objetos reais.

O êxito do desenvolvimento dessa área depende de a *mãe* propiciar uma provisão ambiental suficientemente boa, onde se estabeleça um sentimento de confiança e fidedignidade entre o bebê e ela; assim sendo, todo e qualquer pormenor da vida do bebê constituirá exemplo do viver criativo e todo objeto será um objeto *descoberto.*

A criatividade que interessa a Winnicott é uma proposição universal e relaciona-se ao *estar vivo* e ao prazer contínuo da descoberta.

> A característica essencial do que desejo comunicar refere-se ao brincar como uma experiência, sempre uma experiência criativa, uma experiência na continuidade espaço-tempo, uma forma básica de viver [37].

É necessário estudar o brincar como um tema em si mesmo, uma *atividade* que possui tudo em si; é um *fazer* (como o teatro), e não um ensimesmar, que ocupa um espaço e um tempo. Para uma aproximação à idéia do brincar, é útil pensar na preocupação que caracteriza o brincar de uma criança pequena. O conteúdo não importa, o que importa é o estado de quase alheamento, aparentado à concentração das crianças mais velhas e dos adultos. É uma *entrega.* A criança que brinca habita uma área que não pode ser facilmente abandonada, tampouco admite facilmente intrusões.

O brincar é universal, natural, uma atividade própria da saúde, facilita o crescimento, conduz aos relacionamentos grupais, é por si mesmo uma terapia; *infinitas* sutilezas da ação e do relacionamento humano podem ser encontradas no desenrolar das brincadeiras por aqueles que a sério as investigam.

É no brincar, e talvez *apenas* no brincar, que o indivíduo, criança ou adulto, frui sua liberdade de criação e utiliza sua personalidade integral: e é somente sendo criativo que ele descobre o *eu.* É com base no brincar que se constrói a totalidade da existência experiencial do homem.

O brincar criativo se origina naturalmente quando se propicia o estado *relaxado;* há necessidade de *confiança*

[37] Id., ibid., p. 75.

mútua para se estabelecer o clima de repouso para o relaxamento. As buscas e os encontros só podem acontecer a partir do funcionamento *amorfo* e *desconexo (ponto zero)* ou, talvez, do *brincar rudimentar* (os jogos), como se numa zona neutra. É apenas aqui, nesse estado não-integrado da personalidade, que o criativo pode emergir.

> Observe-se que estou examinando a fruição altamente apurada do viver, da beleza, ou da capacidade inventiva abstrata humana [...] Para mim é o brincar que conduz naturalmente à experiência cultural e, na verdade, constitui seu fundamento [38].

Uma sugestão

Definindo uma idéia de criatividade, Ingmar Bergman diz que ela surge quando brincamos, imaginamos ou sonhamos, e que para lidar com a arte é imprescindível preservar o espírito da criança que cada um tem dentro de si:

> todos os artistas têm um prazer infantil quando trabalham, eu creio. Por mais terrível, cruel ou amargo que seja o que criamos, tudo tem origem no prazer infantil da brincadeira [39].

O jogo, com sua raiz no brincar da criança e a mudança das suas regras como fonte de novas atividades, é uma das contribuições que sugiro como conteúdo eficaz no processo de preparação do ator. Lembrando que Winnicott defende a necessidade de se estudar o brincar como um tema em si e não me esquecendo de algumas propostas teatrais que abarcam o jogo no seu processo, entre elas a de Viola Spolin, proponho, baseado nas experiências que efetuo, a investigação mais acentuada e ampla desse material e sua aplicação no trabalho do ator, pois se trata de uma prática que conserva qualidades insuspeitadas na abertura de espaços para o fazer criativo de qualquer pessoa verdadeiramente interessada em atuação cênica.

[38] Id., ibid., p. 147.

[39] LEJEFORS, Ann-Sofi. Bergman visto de perto. *Programa Gaumont-Belas Artes*. S. Paulo, dez. 1983.

Como atividade livre, voluntária, espontânea, desligada de interesses materiais, o brincar implica confiança e concentração, envolve o corpo todo e a mente, e é acompanhado de um sentimento de tensão e de alegria capaz de absorver o ator de maneira intensa e total. É também minha crença, como o é para Winnicott, que o jogo faz parte de uma *zona neutra;* e que os impulsos criativos, motores e sensórios (que não são mediados pelo consciente), sendo sua matéria-prima, permitem desenvolver em toda a plenitude as necessidades de ritmo, harmonia, mudança, alternância, contraste, clímax..., que são requisitos fundamentais para a criação no teatro.

Suas dádivas

Os jogos são atividades que envolvem ação global: corporal, mental, mnemônica, emotiva... Como exigem muita concentração num foco de atenção e a maioria deles prescinde de um treinamento aprofundado como pré-requisito, eles se tornam uma das únicas atividades coletivas onde, em prazo de segundos, inconscientemente, a autocensura é automaticamente eliminada da ação. E aí está a sua sagrada virtude: no decorrer da atividade, o jogador atua na sua maior plenitude, sem amarras.

Com a retomada do jogo como conteúdo básico de autodesenvolvimento individual e grupal, os objetivos são:

- ajudar o ator, através de uma atividade programada desse conteúdo, a flagrar seu potencial latente;
- orientá-lo na dinamização e canalização desse potencial;
- levá-lo a desenvolver uma atividade reflexiva após cada prática, visando a localizar os entraves do corpo, da mente, dos relacionamentos e de tudo o que for possível ser abordado;

- conduzi-lo à pulverização dos entraves através da formulação de segmentos dos jogos;
- guiar o grupo na criação de um arsenal de atividades abertas que leve cada um de seus elementos sempre a um comportamento dinâmico e criativo frente aos problemas emergentes.

Para a criança, o jogo não é uma atividade qualquer, mas a principal forma de estruturar todos os planos de sua vida. Suas *brincadeiras* não são simples lazer, mas aprendizagem de sobrevivência, convivência, construção de espaços, de certificação da sua identidade e de sua satisfação existencial.

Na proposta aqui apresentada o jogo só tem validade para o ator e o grupo enquanto exercício e reflexão. Sem reflexão essa atividade não subsiste como re-aprendizagem para o ator. Re-aprendizagem porque, originalmente, na nossa tenra infância, éramos integralmente aptos a tudo.

Os jogos têm o poder de friccionar, de agitar, num breve espaço de tempo, os *órgãos* da expressão. Num primeiro momento, os assim chamados *jogos livres* valem como treinos da dinâmica geral: aceleram a motricidade das baterias corporais, vocais, emocionais e intelectuais; e, na segunda etapa, os denominados *jogos dirigidos* canalizam e assessoram o ato criativo.

O primeiro passo nesse processo é o levantamento de todos os jogos conhecidos, começando pelas brincadeiras das crianças, principalmente essas, sua estrutura, objetivos e possibilidades de encadeamentto num método de aprendizagem e desenvolvimento da expressão cênica.

Disfunção do jogo

A *difunção* é uma das formas de se criarem novos conteúdos na área dos laboratórios.

Temos um jogo. O esquema teórico de um jogo é o seu conjunto de regras:

- *Um jogo de bola:*
  - — uma bola;
  - — duas equipes de seis elementos cada uma;
  - — duas áreas delimitadas como espaço do gol, uma em cada extremidade. O espaço entre elas é o da competição entre os jogadores disputando o poder da pelota, que só pode ser tocada com os pés.

  Suponhamos que essas sejam as regras básicas.

Disfuncionamos esse jogo, isto é, transformamo-lo em outro jogo, mudando uma ou algumas de suas regras. Criamos assim um novo jogo, que vai propiciar aos jogadores o teste e treino de outras habilidades além daquelas desencadeadas no primeiro. Podemos mudar amplamente as regras. No caso do jogo acima, por exemplo:

- *1.ª mudança* — colocamos duas bolas em vez de uma;
- *2.ª mudança* — ampliamos para quatro os espaços de gol, dois para cada time, em vez de um apenas;
- *3.ª mudança* — . . .

E assim, ao infinito.

O exercício de um jogo envolve a criação de estratégias e o seu domínio. Problematizamos a atividade mudando as regras do jogo, que vai exigir a criação de novas estratégias para ser subjugado, o que, paulatinamente, deflagra a participação de mais recursos do potencial energético e criativo do ator e do grupo. Significa que vamos desmembrando as várias partes de um todo, seus detalhes, refúgios, subterfúgios e possibilidades, apossando-se assim de novos arsenais.

O grande problema de um diretor ou professor iniciantes, e mesmo de um ator solitário na sua tarefa de afinar seu instrumental ou criar um determinado papel, é o de possuir *reservas de munição* para ir resolvendo os

entraves que surgem num processo de treinamento ou criação propriamente dita. Acreditamos que essa perspectiva da idéia e prática do jogo e sua disfunção (mudança das regras, propiciando o surgimento de novos jogos) é um caminho fértil para esses primeiros passos, e no meu caso específico, tem sido até hoje cada vez mais fascinante e enriquecedor. Esse material pode ser um ponto de partida, que desencantará métodos bastante específicos para seus usuários.

Improvisação

> O inesperado e o improviso são sempre o melhor impulso para a criatividade[40].

A prática teatral, como atividade preponderante na compreensão de nós mesmos e de nossa existência, tem na dramatização improvisada o seu núcleo impulsionador e purificador.

Improvisação: "... Ato ou efeito de *improvisar* (...)".
Improvisar: "[...] Inventar ou preparar às pressas, de repente [...]".
Improviso: "[...] repentino, súbito [...] produto intelectual inspirado na própria ocasião e feito de repente, sem preparo [...]"[41].

Produto... feito de repente, sem preparo... e quanto mais inesperado o que se apresenta, tanto mais espontânea e franca resultará a resposta. Da utilização dessa forma de condução de uma experiência, enquanto parte de um laboratório teatral, com objetivos bastante definidos, deriva a possibilidade de captar soluções, interações, conversas, gestos, atitudes, que até então nunca teriam possibilidade de vir à tona, gerando por esse sistema novos ângulos de enquadramento de uma situação, de um relacionamento,

40 STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*, p. 140.
41 *Novo dicionário Aurélio...*, cit., p. 749.

do perfil de uma personagem, do próprio perfil dos indivíduos e dos grupos.

> O drama é a única forma mediante a qual podemos utilizar plenamente o homem na exploração de si mesmo, dentro do contexto de uma situação viva, *e a experiência mais profícua dessa experiência* deverá ser realizada através da improvisação.
>
> [...]
>
> Cada um de nós tem uma aguda imaginação durante a primeira infância, mas a estrutura de nossa sociedade e suas relações tendem a fazer-nos sentir menos capazes [...] Nossa experiência diária funciona contra a prática da imaginação[42].

A improvisação é um dos veículos que nos conduzem à exploração de nossa imaginação. Ela é a base da atuação teatral contemporânea, seja ao nível de aprendizado ou como parte integrante de uma encenação, já praticada por Stanislavski no seu sistema e reforçada na última etapa de suas descobertas e amplamente aplicada pelos grupos de pesquisa posteriores a ele.

Vital procedimento exploratório do imaginário e da realidade, o exercício da improvisação cria reais condições de tocá-los e apreendê-los, bem como conduz à visão introspectiva do *como* sentimos e reagimos. É uma atividade de grupo que se serve de dois elementos principais:

— a resposta espontânea ante o inesperado;
— e a habilidade para solucioná-lo.

É da sua natureza intrínseca o *fazer e ser* simultâneos, a imediatidade e as respostas vivas e resolutas.

Sandra Chacra, no seu estudo do caráter improvisacional do teatro, frisa que a *improvisação* é um exercício de liberdade, pois

42 HODGSON, J. & RICHARDS, E. *Improvisación*, p. 53 e 55. Ver Bibliografia comentada.

> detonando reações variadas e imprevistas por princípio, e no aqui-agora, não pode andar de mãos dadas com censura externa e prévia, nem com manipulações de qualquer espécie [43].

Na improvisação não há nenhum escape para a aplicação de modelos predeterminados; em contrapartida, como situação experimental que é, libera a necessidade do *fazer certo,* possibilitando ao sujeito aprender através dos erros de suas ações e decisões, ou ajustá-los às mesmas.

Durante um curso orientado de improvisação dramática, o temor e a timidez vão sendo superados pela crescente concentração e absorção na ação deflagrada pelo estímulo inicial e, na medida em que as respostas devam necessariamente acontecer durante o avanço da situação, assegura-se a espontaneidade, possibilitando aos participantes empregar sentimentos que em outros espaços acabariam frustrados em sua expressão. A espontaneidade, como uma das dádivas emergentes do exercício da improvisação constante,

> cria uma explosão que por um momento nos liberta de quadros de referência estáticos, da memória sufocada por velhos fatos e informações, de teorias não-digeridas e técnicas que são, na realidade, descobertas de outros. A espontaneidade é um momento de liberdade pessoal quando estamos frente a frente com a realidade e a vemos, exploramos e agimos em conformidade com ela. Nessa realidade nossas mínimas partes funcionam como um todo orgânico. É o momento de descoberta, de experiência, de expressão criativa [44].

Em uma atmosfera amistosa gerada pela solidariedade grupal, que colabora para eliminar qualquer postura de mero exibicionismo, há um gradual desembaraçar-se

[43] CHACRA, Sandra. *Natureza e sentido da improvisação teatral,* p. 105. Ver Bibliografia comentada.

[44] SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro,* p. 4. Ver Bibliografia comentada.

das tensões e um brotar verdadeiro de autoconfiança, possibilitando aos indivíduos descobrirem seu próprio potencial e perceberem-se capazes de coisas que até então julgavam não poderem realizar.

Portanto, da improvisação enquanto atividade contínua e sistemática derivam:

- a liberação mental, corporal e imaginativa do indivíduo, tornando-o receptivo e levando-o a realizar descobertas sobre si mesmo e o outro;
- o treino do pensar e a aprendizagem da expressão dos pensamentos de forma concisa e ordenada;
- a compreensão da independência e da interdependência nas relações humanas;
- um grau superior de absorção e sinceridade na representação de uma situação.

Exercícios específicos

Atribuí o título de *exercícios específicos* ao terceiro módulo de práticas dentro da idéia geral de *laboratório dramático,* para indicar um tipo de exercício que não se enquadra, devido a suas características particulares, nem na área do *jogo* nem na da *improvisação.*

Chaikin faz uma observação sobre a impossibilidade de se descreverem os exercícios teatrais, alegando que o que se escreve no papel longe está do seu significado na realidade viva da sua execução; esta terceira categoria de atividades, mais do que as duas primeiras, se apresenta com essa dificuldade de esclarecimento. Basicamente, está centrada na criação de práticas a partir de observações agudas do professor ou diretor durante o desenrolar de qualquer trabalho do ator e mesmo nas horas fora do trabalho, quando o ator é naturalmente flagrado em seus afazeres pessoais. Através de dois exemplos tentarei ampliar um pouco o entendimento desse módulo — espaço de um trabalho ainda mais meticuloso que o dos *jogos* e das *impro-*

visações — pois é nele que se pretende esmerilhar os aspectos mais complexos ou imperceptíveis das sensações e da expressão.

Exemplo 1

"Exercício do tapa" — Muitos alunos, apesar de possuírem bom tônus muscular, numa dada situação em que tenham que agredir fisicamente alguém, por algum motivo não conseguem articular o impulso gerador dessa ação.

A tarefa do orientador nesse caso não será, necessariamente, refletir sobre o lado psíquico do acontecimento, mas importar-se sobretudo, dentro de uma estratégia psicopedagógica, em organizar propostas práticas que levem os alunos a transporem os obstáculos e irem galgando aos poucos o objetivo almejado (no caso citado, a realização de uma cena de agressão física). Este exercício, numa primeira variação, consiste em dois atores, frente a frente, irem desenvolvendo toques com as mãos um no outro, aplicando num crescendo uma energia física controlada e orientada, mas com vigor.

Exemplo 2

"Exercício do abraço" — Ao contrário do primeiro exemplo, este é um exercício de afetividade. Alguns alunos têm dificuldade de se entregarem a um encontro mais caloroso, quer seja um cumprimento mais intenso que o normal, quer seja uma relação de afeto mais íntima entre duas pessoas.

Com essa proposta, eles devem ativar o ato do abraço realizando esse gesto a partir de toques físicos mínimos, com vários companheiros, percebendo como cada parte do seu corpo reage em cada um desses encontros, sentindo a diferença de receptividade de cada pessoa, refletindo o que favorece ou dificulta a entrega inteira, principalmente a disponibilidade do corpo a essa ação, e ir intensificando organicamente os movimentos em cada etapa do laboratório.

Das práticas

Uma observação

Isto não é um receituário. É a exposição das experiências vivenciadas em grupo, adotadas a partir de contatos com terceiros (livros, cursos, oficinas...) ou criadas a partir das necessidades conforme cada momento da evolução prática do trabalho em conjunto.

Algumas regras

1. A presença constante de um monitor.
2. Para cada proposta deve existir sempre um objetivo predeterminado, que deve estar conectado com as realizações anteriores, formando um plano de pesquisa claro e definido.
3. Deverá existir, na maioria das propostas, um grupo de observação, ou pelo menos uma pessoa (além do monitor).
4. A reflexão após o desenvolvimento de cada proposta.

Estratégias

- Propor ao ator trabalhos que facilitem captar a condição humana sob vários ângulos.
- Trabalhar a partir da percepção dos limites de cada um, num moto contínuo de desafios geradores de descobertas e possibilidades de revelação.
- Evitar, na dramatização, o caminho da intelectualização pura, que restringe dados da visão global das coisas.
- Professar atos que satisfaçam, estimulem, liguem e envolvam; nos quais se possa despejar toda a energia e perceber as carências e fragilidades; que permitam despregar todas as emoções e brincar com elas.

- Criar uma estrutura de trabalho que, transcendendo os limites de cada um, o conduza a expor seus sonhos e pesadelos.

Práticas-bases

Ponto neutro

- Estar acordado, relaxado, sem um movimento sequer; prontidão total, senso reflexo agudo, visão de 360º, se projetando imóvel no espaço, nos objetos e nos outros. Localizar e liberar cada canto da couraça muscular, conscientizar e dissolver as tensões até então inconscientes. Colocar-se em ponto neutro quando o outro comentar sobre você. É um estado energético de prontidão total, permeado pelo relaxamento muscular integral. Ponto zero elétrico — repouso lúcido ativo. Estágio da sensação pura — de estar no mundo —, a esfera do movimento ininterrupto de aparência imóvel. O espaço da recuperação das sensações esquecidas, adormecidas, entorpecidas. A região primeira onde é possível ser revelada sua condição de objeto único.

Antiimpulso

- A ação retardada ao máximo no seu movimento de realização, visando à retomada do seu significado profundo ao nível do mecanismo psicofísico. Realiza-se com a subtração do impulso normal das ações, que sempre é veloz, e por isso mesmo automatiza rapidamente o gesto. É o exercício da quase imobilidade da ação corporal.

Fricção

- O propulsor da energia em seu ápice de velocidade, em todas as latitudes. É a gênese. Para fazer é só começar — não dá para ficar esperando a "inspiração" baixar (senão ela pode permanecer eternamente submersa), ou escolher a melhor hora do dia; é mesmo na hora que sobrar. Acionar as baterias motoras e largar-se dentro do eixo-proposta. Agitar, esfregar os órgãos da percepção e da expressão, criar estímulos em todos os níveis para o ator tornar-se um motor expelindo energia por todos os poros e canais. É o exercício que, conjugado ao *ponto neutro,* pode conduzir uma cena de silêncio (ou mesmo uma vida) a se tornar arrebatadora. Desencadeador da energia plena. É o *ponto elétrico* da ação deflagrado na máxima voltagem. Ações totalmente físicas, excesso, tensão, pressão, repetição.

Sensibilização

- Ativado o corpo pela *fricção,* repousado ativamente através do *ponto neutro,* com a re-apreensão do espírito das ações por meio do *antiimpulso,* os sentidos estão aptos à profunda percepção de cada detalhe de uma ação, de uma situação, de uma expressão, de um movimento ou ruído, de uma intenção imperceptível, de uma relação, de uma imagem. Atividade para tornar mais aguda a percepção da ocorrência, e assim registrar o maior número de dados sutis do evento.

Suspensão

- Sustentação física das intenções; exercícios sobre o substrato da situação cênica, percorrendo a área das correntes invisíveis do corpo e do espaço. São possíveis de serem realizados a partir das etapas anteriormente citadas.

Transição

- O exercício do *não-corte,* da permanência contínua do fluxo vital entre realidade e palco e vice-versa. Transição de uma idéia para outra, de uma imagem a outra, de cenas: a formação do circuito de imagens, sons,

correntes invisíveis, tecendo uma rede de significação; eliminador do formal que se instala no início de uma ação fictícia.

Degeneração

- Dissociar, dissonar, dessincronizar caminhos para poder trilhar descobertas, desfigurar imagens, disfuncionar. Excesso: situações de perder as rédeas, extrapolar, fugir do preconcebido, sufocar uma situação dissolvendo-a sob dezessete ou cento e cinqüenta e oito perspectivas diferentes: ato de transgressão das relações, das leis, da rotina; nenhuma preocupação com a forma, até encontrá-la naturalmente no porvir, exatamente como o infinito de faces subjaz no bloco do mármore.

Eixo

- O ponto fixo, a bússola que direciona a estrada após cada tempestade: o foco que articula a alucinação, não permitindo que ela se esfacele em caos. O que determina que o objeto seja o que ele é: o que fisicaliza a idéia. Idéias-chave de um exercício, de um jogo, de uma personagem, de uma cena, de um espetáculo, de uma pessoa, de um governo. A lógica de cada detalhe de um todo. O fio de aço que torna a ação, a atuação, a encenação (ou qualquer coisa na vida) algo orgânico, palpável. Tudo tem de ter uma regra (e tudo tem). Coluna vertebral de um corpo, de um homem, de um casal, de um grupo, de uma festa, de uma nação. O que sintetiza e estabelece. O que determina a unidade. Se exercita o *eixo*.

Roteirização

- Sempre por escrito: de uma personagem, uma cena. A somatória dos eixos secundários. Exercício de encadeamento dos dados de um processo que culmina num resultado. Formação de raciocínio sólido para o ato da expressão/comunicação.

Anotação

- Anotação escrita do processo, das dificuldades, dos achados, das reflexões, das intuições. Exercício do comportamento de anotar por escrito; um bloco especial; futuramente se terá impresso o histórico do seu aprendizado; que, paulatinamente, se identificará com o seu método de trabalho. Exercício que conscientiza esse método, que, consciente ou inconscientemente, sempre existirá. Se consciente, poderá ser triplamente mais profícuo. A mente tem uma enorme capacidade de computar conhecimentos, mas tem seus lapsos devido ao excesso de dados: as anotações favorecem a filmografia da memória e não deixam perder experiências e achados importantes cujo ressurgimento os lapsos dificultam. Desenvolver gráficos, desenhos, organogramas dos laboratórios, de uma personagem, de uma cena...

Ação inteira

- Pés inteiros no chão, mãos segurando integralmente os objetos, falas tomando toda a boca e o corpo, gestos decididos e amplos; andar andar, olhar olhar, segurar segurar; o corpo e a mente totalmente convergidos para o ato que se executa, seja qual for. Autopercepção global e contato inteiro com o que se está fazendo.

Aqui-agora

- "Flashear" a realidade, o momento; estar inserido carnalmente nele; ter olho clínico para flagrá-lo, lente de aumento. Integrar o circunstancial no transcorrer dos laboratórios e ensaios: colocar no trabalho cada distúrbio, não camuflá-los, não usar subterfúgios para eles.

Contatos

- Estar sempre disponível para eles, todos: usufruí-los; analisá-los; provocá-los. São fontes primárias de nossa ciência.

Debates

- Nossa atividade é sempre coletiva. Momentos de reflexão do grupo sobre os caminhos seguidos, os problemas surgidos. Serem freqüentes para que nada fique *por baixo dos panos,* no plano das relações pessoais, pois os conflitos permanecem no ar (correntes invisíveis), mesmo sem a sua verbalização, minando as condições de trabalho se não forem digeridos. Desencantar o medo de se expor; momento de aprofundar análises e a autocrítica. Avaliação constante, de cada momento, de cada etapa.

Ilustração

Exposição de alguns títulos de exercícios, suas variações e regras básicas.

Berlinda

a) *Muda* — Estar só, em pé, frente aos observadores, utilizando o mínimo de movimentos; sempre com a noção de estar sendo perscrutado, sem tirar os olhos dos observadores, ir tomando consciência do comportamento do corpo, de cada parte, de cada gesto, de cada impulso.

b) *Território livre* — Um ator, num espaço pequeno — um metro de diâmetro mais ou menos —, numa banqueta alta, de preferência. Frente aos observadores, que o inquirirão de todas as formas, ele terá livre arbítrio na sua postura geral.

c) . . . . . .

Ações simultâneas

a) Um grupo de atores, dentro de um espaço circunscrito, cada um desenvolvendo, individualmente, num tempo simultâneo com os demais, uma improvisação a partir de um estímulo previamente determinado.

b) Idem. Mas, em vez de uma improvisação apenas, cada ator desenvolverá três, seguidas uma da outra.

Discursos

a) *Coletivo aleatório* — Um grupo; um dos componentes inicia um discurso qualquer, sem se prender à lógica racional; cada um dará segmento ao outro, sem haver uma ordem estabelecida de quem deva ser o próximo. Regra importante: não deve ter pausas.

b) *Coletivo racional* — Mesmas regras de *a)*, só que aqui o desenvolvimento do tema deve ter uma lógica racional.

c) *Racional simultâneo* — Um grupo; sentados em cadeiras, corpo corretamente colocado, seus componentes irão discorrer individualmente sobre um tema previamente estabelecido. Todos ao mesmo tempo. Para cada um haverá, de preferência, dois observadores atentos à fala.

d) . . . . . .

Bloqueio de canais

a) Dupla. Seus componentes desenvolvem um diálogo aleatório, sem pausas, sem moverem os braços (ou mãos, ou cabeça, ou pés. . .).

b) Dupla (ou mais). Seus componentes desenvolvem um diálogo, sentados, de olhos vendados, agregando a imobilidade ou não (ou andando, ou pulando. . .).

c) Idem. Mas, neste caso, não utilizando frases completas, apenas as palavras-chave que dão sentido às idéias a serem expressas.

d) . . . . . .

Manequim

a) Grupo manipula ator *A*, que permanece em pé e imóvel, mas com o corpo flexível.

b) Grupo manipula ator *A*, que permanece imóvel, em pé, mas com o corpo flexível e desenvolvendo um discurso oral ininterrupto, sem criar círculo vicioso na fala; o discurso oral deve desenvolver-se independente da manipulação corporal.

c) Idem. Exceto que agora o ator *A* também manipula seus manipuladores.

d) .....

Olhos vendados

a) *Cabra cega* — De 10% a 20% do grupo estará de olhos vendados. O espaço não deve ser amplo.

b) Todos (sem observadores, apenas o monitor) percorrendo o espaço, sem tocar nas coisas, cada um centralizando-se apenas na auto-observação interior do corpo, suas reações, nuances e direcionamentos.

c) Idem. Em duplas (ou mais).

d) Idem. Relacionando-se com cada pormenor que encontrar no trajeto.

e) Um, de olhos abertos, direciona o(s) de olhos vendados pelo espaço.

f) .....

Varas
(Cabos de vassoura)

a) Grupo. Sem observadores. Em fila indiana, pular, um após o outro, sobre a vara colocada na horizontal. A cada rodada a vara é deslocada para uma altura maior.

b) Idem. Passar, um após o outro, sob a vara colocada na horizontal. A cada rodada a vara será deslocada para uma altura menor.

c) Dupla. Um deve jogar a vara para o outro, sem deixá-la cair; ir aumentando o número de varas, até cada um ficar com duas, procurando jogá-las simultaneamente.

d) Grupo. Idem.

e) .....

7

Pontos de convergência das propostas

Tangenciar a alma do ator para aproximá-lo da "transluminação estática".

Dos objetivos

Todas as correntes aqui expostas recolocam em questão as formas de expressão do ator e saem ao encontro de novas possibilidades dessa expressão e dos seus critérios de formação. Alguns desses critérios são:

- fixar as leis fundamentais do teatro, defendendo-o como linguagem expressiva autônoma;
- fazer da ética uma referência prioritária;
- eleger o corpo como o veículo privilegiado, o que implica conhecer e dominar perfeitamente seus recursos, conduzindo-o a ultrapassar seus limites e chegar às situações humanas fundamentais;
- levar o ator a descobrir a riqueza e variedade dos recursos e dos meios de que dispõe, criando a base de um aprendizado que lhe permita exteriorizar, subjugar e condensar a energia de seus estados elementares;

- engajar o ator na investigação de si mesmo, operando um trabalho intenso e um estudo profundo dos impulsos vitais, para tornar-se realmente um criador.

A expressão de Stanislavski "tangenciar a alma do ator", que tomamos a liberdade de alterar para *tangenciar a alma do homem,* sintetiza de uma maneira geral o objetivo supremo dessas correntes. Desvinculado de qualquer sentido religioso, o termo *alma* expressa nessa frase o aspecto mais sensível e profundo do nosso ato de ser e de estar no mundo. Essa região da *alma* são "as zonas misteriosas do homem", que Artaud, Grotowski e Chaikin se propõem também investigar e elucidar nos seus trabalhos com o ator, na tentativa de aprofundar o sentido de "absoluto" que caracteriza a figura humana. Investem eles — e meu trabalho também — na busca dos instrumentos suscetíveis de criar ranhuras nesse centro magnético e, assim, despertá-lo.

Das leis

Arte e ciência apoiando-se e complementando-se; essas propostas estão na busca das leis objetivas, na aprendizagem das regras elementares que conduzem à realização teatral. Essas leis são contrárias à criação ao acaso e sem fundamentos e trazem em seu bojo como principais preceitos:

- a descoberta e obediência constante das leis naturais orgânicas;
- a espontaneidade, como aspecto básico para que tudo atinja um resultado;
- o desenvolvimento da técnica como um dos meios de libertar o ator;
- o reconhecimento da atividade teatral como esforço criador coletivo (interesse mútuo, compromisso, apoio, empatia), exceto para Artaud;

- o trabalho cotidiano, com treinamento contínuo e intensivo, ordenado por uma disciplina rigorosa;
- a armazenagem de grandes reservas físicas e nervosas;
- a revisão constante dos métodos e técnicas, na busca de melhores caminhos, pois o ator que deseja evitar a estagnação, deve, periodicamente, começar tudo de novo;
- a crença de que o teatro é uma arte impossível de ser reduzida a uma fórmula, e por isso não pode ser simplesmente apreendida, já que sistemas preparados por terceiros falham quando são aplicados. É a evolução dinâmica do trabalho que deve tomar lugar durante o processo;
- pessoas e grupos devem sempre encontrar suas soluções particularmente;
- imprimir em cada trabalho uma imagem pessoal (Artaud restringe esta exigência ao encenador).

Do organismo vivo

É sob o aspecto da investigação do organismo humano vivo que todas convergem, numa defesa unânime, intensa e primordial.

- A natureza orgânica é que deve dirigir todos os centros importantes do nosso equipamento criador. Essa determinação leva ao estudo do corpo e à compreensão das proporções de suas diversas partes; obriga a um revigoramento dos músculos e suas funções, a fim de experimentarem novos movimentos, novas sensações, criando possibilidades sutis de ação e expressão. Forçar o organismo a, de novo, sentir a autenticidade do que está fazendo, a encontrar novamente as verdades físicas das ações, subordinando-o às ordens interiores da vontade. O elo recíproco *corpo—vontade* deve ser aprimorado a ponto de transformar-se num reflexo instintivo, inconsciente e instantâneo.

- Conhecendo e dominando o físico, qualquer ator pode conseguir uma expressão plena, pois é no impulso físico secreto que a criação cênica tem sua origem e expressão. Ao ator cabe então desenvolver uma espécie de *musculatura afetiva*, localizando em seu organismo os lugares dos sentimentos e treinando a exacerbação desses centros de magnetismo nervoso, aumentando-lhes a densidade interna e o volume dos próprios sentimentos. O esforço, a tensão e a respiração são alguns dos meios que levam o ator a reconhecer e localizar tais centros.

  Todas as emoções têm uma base orgânica, pois as paixões humanas não são abstrações, possuem também uma materialidade — *a alma pode ser fisiologicamente reduzida a uma meada de vibrações.*
- É essencial que tudo venha do corpo e através dele, desenvolvendo-se uma anatomia especial, gerada pela eliminação de toda resistência corporal a qualquer impulso psíquico, e penetrando no estudo profundo desses impulsos. Muitas vezes ter-se-á de estar totalmente exausto para quebrar as resistências da mente e banir as formalidades físicas do comportamento. Deve existir uma reação física a cada coisa que afetar o ator, levando-o a reconhecer o material vivo, que são suas associações e recordações-chave, através dos seus impulsos corporais. A meta é conscientizá-los, dominá-los e organizá-los, a partir de um respeito integral ao processo natural fisiológico.
- Destrancar o corpo e a voz dos hábitos cotidianos e estar presente em ambos, sensibilizando o organismo de forma a todo o corpo atuar na ação. Localizar as partes não-informadas e os espaços vivos, aprendendo a ouvir as regiões que conhecem mais do que se ima-

gina que conheçam. Estar com as partes e o todo do corpo permanentemente acordados.

Da transgressão dos limites

Outro aspecto fundamental que une essas propostas é a defesa da necessidade de o trabalho do ator desencadear-se nas cercanias do ato-limite, da ação extrema. Transgredir, transcender, quebrar o círculo, para habitar lugares nunca dantes habitados.

- O ato criador do ator deve abarcar todos os elementos do seu estado interior e deve ser executado até o limite de suas possibilidades, isto é, um ato que se desencadeia na linha demarcatória entre ficção e realidade.
- O teatro, como linguagem que utiliza o magnetismo nervoso do ator, deve transgredir os limites habituais da arte para realizar uma espécie de *criação total;* um teatro baseado na idéia de uma ação extrema, que pulveriza e desorganiza as aparências para exprimir verdades secretas, libertando o inconsciente de suas prisões.
- O método que não se abre no sentido do desconhecido é um mau método, pois o ato da criação nada tem a ver com o conforto externo ou a civilidade humana convencional; o ator deve conscientizar suas limitações pessoais, seus obstáculos, e aprender a maneira de transcendê-los, transgredindo todas as barreiras ao abandonar-se aos impulsos e libertar o inconsciente recalcado, numa entrega total, humilde e sem defesas.
- O ator deve liberar as suas partes aprisionadas e localizar os espaços onde esteja *desnorteado* e vivo, permitindo-se ir para lugares que não conhece e construir a coragem de envolver-se com tudo; essa atitude requer que o indivíduo esteja *fora do caminho* e abrange uma série de riscos, pois os novos caminhos não estão previamente planejados. As perturbações que emergem no trabalho de um ator ou de um grupo são estímulos para que ele se insurja contra as formas convencionais — o colapso, a frustração, o perigo de falhar tornam-se armas que ajudam a ir além dos limites de segurança e conduzem à aventura, permitindo então aprendizagens e descobertas.

Do expor-se

A atuação sedimenta-se através do jogo da duplicidade ator-personagem. Para Stanislavski, Grotowski e Chaikin, bem como no trabalho que desenvolvo com o ator, o primeiro grande erro deste será querer distanciar-se de si e dos outros para assumir um papel.

- O ator aproxima-se de um papel com suas próprias idéias e pensamentos, usando suas sensações e emoções reais, sua experiência pessoal de vida, e deve expor seus próprios traços, sejam eles quais forem — bons ou maus, mas que sejam os mais íntimos e secretos — sem se ocultar atrás de qualquer anteparo. Ele deve atacar o papel como a si mesmo, segundo sua vida, e não de acordo com os carimbos convencionais.
- A primeira obrigação na arte é o expressar-se através de seus próprios motivos pessoais, procurando usar sempre as próprias experiências, reais, específicas, íntimas. O ator deve expressar sua verdade inteira, não esconder o que for básico, revelando através de suas reações cada um dos esconderijos de sua personalidade, deixando a ação absorvê-lo inteiramente até chegar ao encontro de si mesmo, que se concretiza a partir de um extremo confronto: sincero, disciplinado, preciso e total. O papel será apenas um dos instrumentos para ele penetrar em si, numa auto-análise, investigando o

que está oculto sob a sua máscara do dia-a-dia, a fim de sacrificá-la e capacitar-se à realização do *ato total*.

- Atuar é dividir-se, é dar à luz, trazer a público o que é velado no indivíduo. A representação é um testemunho do ator, que deve fazer um teatro com coisas que tenham um sentido para ele e seus colaboradores. O trabalho do ator começa com a investigação sobre a sua própria natureza, e o estudo que faz da personagem será o estudo do seu *eu* em relação às forças que os unem.

8

Conclusão

Ortega y Gasset diz que o *ser da coisa* é a estrutura que lhe permanece debaixo das modificações concretas e visíveis; o ser da coisa está ali, coberto por ela, oculto, latente. Advém daí a necessidade de des-ocultá-lo, descobri-lo e tornar patente o latente.

Como ator, fui durante longo tempo submetido a dar voltas em torno da *coisa* teatro. Demorou demasiado para vislumbrar-lhe o âmago. Lembro-me, em 1967, quando recém-chegado a São Paulo, vindo do interior, participava de um grupo de jovens que ensaiava no palco do então Teatro de Arena. Um dia, durante um dos ensaios, com todos os atores tentando compenetrar-se ao máximo nos seus papéis, eis quando, de repente, passa o sr. Boal por nós, olha de relance o que estávamos fazendo e sai murmurando: "Não é nada disso!". Não sei se todos ouviram a curta frase. Carreguei-a comigo um longo e penoso tempo. Foi um dolorido parto até o momento de entender o seu significado, pois era a constatação fria e amarga de que, por mais de quinze anos eu havia passado fazendo teatro sem ter captado a sua essência. É tempo perdido demais.

Comparo essa primeira etapa da minha vida no teatro, que começou a desmoronar justamente a partir da-

quela pequena frase explosiva, com o relato de Chaikin, em sua peregrinação desde os teatros escolares e os cursos e peças das quais participou em Nova York, até às representações no papel de Galy Gay, do texto de Brecht *Man is Man*. Num determinado momento da peça a personagem vira-se para a platéia e pergunta: "Quem sou eu?". Chaikin segreda que esse momento da representação passou a incomodá-lo profundamente, dando-lhe aos poucos a consciência mais clara da responsabilidade de vir para uma platéia e falar diretamente para as pessoas que ali estavam, revelando que até então ele tinha dito a essas platéias coisas em que ele não acreditava.

Não gostaria hoje que os jovens que começam perdessem tanto tempo quanto eu perdi, na periferia da área de sua escolha.

O *ser* do teatro está ali, plantado, latente. Temos que continuamente des-ocultá-lo, descobri-lo e tornar patente esse ser latente.

Descobrir esse ser latente é a meta. Stanislavski, Artaud, Grotowski e Chaikin, além da experiência que vivencio em São Paulo, se propõem a ajudar a desobstruir as camadas que impedem chegar lá. Se analisadas em conjunto, me parecem mais fortes tais contribuições, na medida em que pontos de tais experiências se encontram e se fundem, tornando assim mais denso o valor de cada um. Esses pontos convergentes, fortificados pela semelhança de propósitos, oferecem aos estudantes amantes de teatro o privilégio de se corporificarem em princípios básicos, a partir dos quais se estabelece um caminho aberto, mas seguro, que facilita tocar a estrutura oculta do *ser* teatro, hoje.

Todas as propostas aqui focalizadas apontam o teatro como linguagem expressiva autônoma.

Todas elas reforçam a idéia de que a arte tem que ser apoiada pela ciência e que os caminhos que levam ao teatro são uma ciência a ser penetrada, nisso implicando a obrigatoriedade de método, rigor e disciplina.

Todas privilegiam o corpo como base dessa arte-ciência, o que determina conhecer e dominar perfeitamente seus recursos.

Todas propõem-se encontrar um novo modo de expressão do ator, e os seus critérios de formação correspondentes, mobilizando tanto as fontes físicas quanto psíquicas, com a rejeição da rotina, do exibicionismo e dos estereótipos.

Todas descobrem a *passividade criadora* e a fisicalização das intenções enquanto práticas matrizes.

Todas intencionam forjar um ator livre de complexos, conduzindo-o a uma experiência que rompe com bloqueios, inibições e condicionamentos e tudo que limita suas possibilidades de expressão e de ser, operacionalizando um trabalho interior intenso, mais metafísico do que técnico.

Excetuando a proposta de Artaud, todas destacam a representação do ator como testemunho dele mesmo, nutrindo a necessidade de, antes de estar em cena, estar-se vivo, de corpo e mente, continuamente ligado ao mundo e sempre reforçando a busca de contatos concretos: consigo, com o outro, com o papel e o espectador.

Todas buscam fazer da ética uma referência prioritária, tornando sólida a crença de que o teatro pode operar a transformação do homem.

Resguardados os momentos históricos diversos, os diversos países a que cada proposta pertence, daí decorrendo naturalmente a diversidade de enfoques e a acentuação mais carregada num ou noutro aspecto, firma-se no conjunto das mesmas a existência de um pólo comum que todos defendem. Tenho absoluta certeza, fundamentada na experiência vivida durante esses anos todos, de que o núcleo que se forma com a convergência desses pontos é, nos dias atuais, a base mesma de quem, com relação à preparação do ator para o palco, persegue o coração da caça, e não se contenta com outro alvo.

Robert Lewis lembra que as pessoas de teatro devem estar cientes de que

> há um vasto material científico que temos de procurar não só entender como também incorporar, de algum modo, à nossa compreensão e ao nosso trabalho [45].

A articulação destes escritos teve a intenção de ser a defesa de um material básico: o *laboratório dramático*, que se destaca como um quesito fértil e imprescindível para a formação e desenvolvimento contínuo de seres que queiram dizer o seu discurso cênico subsidiado por uma postura contemporânea, viva, despojada de supérfluos e artificialismos. O conceito de *laboratório* aqui expresso, como vimos, tem o significado de práticas vitais exercidas pelo ator na fase preparatória do seu ofício; essas práticas têm um sentido amplo e não devem ser confundidas com uma simples relação de exercícios e sua execução. Quis também reforçar a importância da retomada constante das experiências já realizadas pelos estudiosos do trabalho do ator, enquanto ponto de partida, reflexão ou questionamento, e a contínua garimpagem das leis centrais que governam essa área.

O objetivo mais amplo desta empreitada é ser uma contribuição para reconduzir o teatro, a partir do seu átomo gerador — o ator, cercado das condições mínimas exigidas por esse ofício —, à condição de agente sólido e perene de transformações dentro da coletividade humana, tendo como meta primeira:

tangenciar a alma do homem,

seja ele ator ou espectador, sem o quê, nada feito!

45 LEWIS, Robert. *Método ou loucura*, p. 96. Ver Bibliografia comentada.

Para se continuar inquieto

Um campo mais ou menos vasto para se recolherem subsídios para os nossos estudos é o das declarações esparsas de atores e diretores de teatro realmente preocupados com seu ofício, declarações essas que muitas vezes acendem luzes na trilha de um aprendizado mais sério e profundo.

Marília Pera oferece uma chave quando relembra a "lenda" de que no teatro se tem de fazer tudo grande, tudo bem pra fora, pra última fila perceber:

> Quero derrubar isto, acho que o ator brasileiro precisa fazer menos. Tenho procurado essa interpretação mais contida, cinematográfica, natural. Não suporto mais ver atores berrando, preocupados em fazer a platéia entender. Acho que, se o ator entrar mesmo no personagem, a platéia vai entender, mesmo quando não compreender direito o que ele falar [46].

Outro grande ensinamento a ser decifrado está gravado na frase do ator Rubens Correia: "Meu processo interior é de simplificação constante"[47].

Ingmar Bergman:

> Acredito que o radar da alma é sensível até as gerações passadas. Dentro de nós mesmos estão acumuladas as lembranças pretéritas das quais somos o resultado. Esse radar está voltado para todos os pontos cardeais. Está aberto para o futuro, a partir do presente e do passado, para cima e para baixo, para todos os fantasmas e demônios, para o poder das trevas, para os anjos e para os santos. É preciso impedir que o cotidiano e as pessoas perturbem tais contatos. A educação que recebemos nos faz desconfiar da nossa própria intuição, que é o nosso

46 PEREIRA, Edmar. Uma conversa com Marília Pera. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 6/3/1982. Cad. Leit., p. 6.

47 SANCHES, Lígia. Rubens Correia — teatro feito com amor e talento. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 19/6/1983. p. 80.

> escudo na vida [...]. A educação que recebemos nos faz discutir com a nossa intuição, e então essa voz clara, que vem do fundo, faz-se cada vez mais débil. Finalmente não prestamos mais atenção à intuição e ficamos apenas com o bom senso, grandemente desamparados [48].

Lições fundamentais a serem decifradas no treinamento e criação do ator brasileiro.

[48] LEJEFORS, Ann-Sofi, op. cit.

9

Vocabulário crítico

Antagonista: personagem que se opõe à ação da personagem protagonista.

Caricatura: personagem de características simples; possui apenas uma qualidade ou apenas uma idéia.

Clímax: momento decisivo do enredo em que se atinge o máximo da tensão (conflito) e que traz ou anuncia o desfecho da peça.

Confidente: personagem que serve de recurso dramático para a revelação ao público dos sentimentos ou da subjetividade íntima da protagonista ou outra personagem de maior importância.

Conflito: relação mais ou menos tensa entre as personagens; é elemento fundamental da representação teatral.

Improvisação: resposta espontânea ao inesperado; é possível pelo desenvolvimento de habilidades do ator.

Jogos: atividades que envolvem ação global — corporal, mental, mnemônica, emotiva etc. — para o desenvolvimento das reais capacidades do ator, eliminando possíveis bloqueios.

Laboratório dramático: conjunto de práticas que o ator deve desencadear para aprimorar seu desempenho e

aprofundar-se no entendimento do seu papel e do texto a ser encenado.

Objeto transicional: objeto utilizado pelo bebê e que representa a transição do estado em que ele está fundido com a "mãe", para um estado em que está em relação a ela como algo externo e separado.

Papel: personagem criada para ser interpretada por um ator. As personagens participam da peça, construindo a fábula e conduzindo a matéria narrativa.

Passividade criadora: postura especial da prontidão do ator para deixar fluir, sem bloquear, os impulsos interiores e também reagir a qualquer ação exterior.

Performance: desempenho do ator ou do grupo em cada uma de suas exibições.

Personagem: cada um dos papéis que figuram no texto teatral e que devem ser encarnados pelo ator.

Protagonista: personagem principal. O conflito e a ação dramática das demais personagens confluem para ela. Uma forma de protagonista é o herói.

Se: jogo de suposição, uma das práticas do *sistema Stanislavski,* cujo exercício facilita ao ator colocar-se diante de problemas da personagem *como se fossem* seus próprios problemas.

Símbolo: personagem de maior complexidade, que ultrapassa os limites da história apresentada por possuir atributos míticos.

Tipo: no texto teatral, é personagem que representa apenas um padrão de comportamento. Exemplo: avarento, fanfarrão etc. Quando esses traços são exacerbados, constituem personagens caricaturais.

Verossimilhança: impressão de verdade que a representação provoca pelo respeito às normas do gênero e pela coerência interna da peça.

10

Bibliografia comentada

ARTAUD, Antonin. *O teatro e o seu duplo*. Lisboa, Minotauro, s.d.

Estudo polêmico, esta é uma obra que contribuiu decisivamente para a renovação do teatro contemporâneo. Artaud, ator, cenógrafo, encenador, faz aqui a defesa de um teatro dinâmico, vivo, que descubra a si próprio como arte autônoma, repudiando o teatro piscológico ocidental.

ASLAN, Odette. *L'acteur au XX.e siècle*. Paris, Seghers, 1974.

Relexão sobre as bases fundamentais do trabalho do ator no contexto geral do século XX. Aslan faz um estudo clínico do trabalho do ator no decorrer do seu treinamento e no exercício de sua profissão, num exame rigoroso e sistemático daquilo que ele faz com sua voz, seu corpo, seu pensamento. Sua obra está dividida em três partes: a) a formação tradicional do ator e o sistema Stanislavski; b) os fatores da renovação da atuação no século XX; c) a expressão contemporânea.

BINER, Pierre. *O Living Theatre*. Lisboa, Forja, s.d.

O Autor narra, a partir de entrevistas e de artigos, livros de encenação e anotações cedidos por Julian Beck e

Judith Malina, a trajetória do Living Theatre: suas propostas, montagens e dificuldades.

BROOK, Peter. *O teatro e seu espaço*. Petrópolis, Vozes, 1970.

Peter Brook desenvolve interpretações diversas da palavra *teatro*, distinguindo quatro diferentes significados: *teatro morto*, *teatro sagrado*, *teatro rústico* e *teatro imediato*, visando detectar o que faz o acontecimento teatral tornar-se algo "vivo" ou "morto". No capítulo sobre o teatro imediato, Brook faz um depoimento pessoal das experiências que acumulou.

CHACRA, Sandra. *Natureza e sentido da improvisação teatral*. São Paulo, Perspectiva, 1983.

A Autora realiza um estudo analítico da *improvisação* em si mesma e dela como fator inerente ao trabalho teatral; localiza também a relação da improvisação teatral com as áreas que a utilizam como instrumento de trabalho.

CHAIKIN, Joseph. *The presence of the actor*. New York, Atheneum, 1977.

Chaikin relata suas origens como ator e as mudanças ocorridas na sua forma de ver e fazer teatro, expondo também os processos desenvolvidos nas principais montagens que dirigiu no Open Theatre, na década de 60.

COELHO, Teixeira. *Antonin Artaud*. São Paulo, Brasiliense, 1983.

Discurso breve mas apaixonado sobre a descoberta da genialidade do visionário Artaud. Teixeira Coelho narra desde o seu percurso inicial, quando, sem conhecer ainda a fundo a proposta do criador do *teatro da crueldade*, lhe é hostil, até seu envolvimento com a poética e dilacerante proposta cênica do teatrólogo francês.

COURTNEY, Richard. *Jogo, teatro e pensamento*. São Paulo, Perspectiva — Sec. Est. Cultura, 1980.

Viagem pelo curso da História fazendo emergir a expressão de vários pensadores e doutrinas que apoiaram o jogo e o teatro como recursos fundamentais de aprendizagem. O livro enfatiza o teatro espontâneo como suporte de todos os programas e currículos escolares.

GASSET, José Ortega y. *A idéia do teatro*. São Paulo, Perspectiva, 1978.

Dissecação do modo de ser do teatro. Desenvolvendo uma reflexão estética sobre a teatralidade, Gasset analisa brilhantemente a natureza da metáfora, da metamorfose e da relação ator—espectador, tornando claro ao leitor os elementos e relações fundamentais da encenação.

GOURDON, Anne-Marie et alii. La formation du comédien. In —. *Les voies de la création théâtrale*. Paris, Centre Nat. de la Recherche Scientifique, 1981. t. 9.

Este volume trata das diferentes "escolas" aplicadas na iniciação do ator. Em artigos de vários autores, são expostos os trabalhos desenvolvidos por Constantin Stanislavski, Jerzy Grotowski, Eugene Barba, Jacques Lecoq, além de informações básicas sobre a formação do ator na França e no estrangeiro: Canadá, Estados Unidos, Portugal, Bélgica, Grã-Bretanha, Suécia, Alemanha e Polônia.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971.

Obra composta de uma série de artigos, entrevistas e comentários de encenações abordando a filosofia e a prática do trabalho do teatrólogo polonês. Em dois dos capítulos são expostos os exercícios desenvolvidos no seu método de treinamento do ator.

HODGSON, J. e RICHARDS, E. *Improvisación*. Madrid, Fundamentos, 1982.

Os autores examinam a improvisão na vida e no teatro. Expondo como iniciar e desenvolver a improvisação teatral, sugerem meios de realizá-la a partir de idéias não-escritas e de como usá-la na compreensão do texto teatral e no encaminhamento de uma encenação.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. São Paulo, Perspectiva, 1980.

O Autor toma nesta obra o *jogo* como fenômeno cultural e não-biológico, estudando-o sob uma perspectiva histórica: o jogo como um fator distinto e fundamental, presente em tudo que acontece no mundo.

KUSNET, Eugênio. *Ator e método*. Rio de Janeiro, MEC—SNT, 1975.

Nesta obra o Autor reformula, atualizando, o material de seus dois livros anteriores: *Iniciação à arte dramática* e *Introdução ao método da ação inconsciente*. Reunindo regras e exercícios, relatos de experiências pessoais e de alunos e atores profissionais, Kusnet desfia preciosas informações que auxiliam o trabalho do ator na construção da personagem, expondo os ensinamentos de Stanislavski como um conjunto de noções básicas que poderão ser adaptadas ou modificadas em função da proposta de espetáculo a ser realizada.

LEWIS, Robert. *Método e loucura*. Fortaleza, UFC—Tempo Brasileiro, 1982.

Transcrição de uma série de palestras proferidas pelo Autor, renomado diretor americano, acerca do sistema Stanislavski. Robert Lewis analisa vários tópicos abordados pelo mestre russo: autenticidade profunda de interpretação, método e teatro poético, rotina de ensaio e síntese e outros.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral — 1880/1980*. Rio de Janeiro, Zahar, 1982.

O Autor parte de uma divisão por setores da criação cênica: ocupa-se do âmbito do encenador, da posição do texto dramático em relação ao espetáculo, da evolução do espaço cênico e da arquitetura teatral, da ambientação visual e sonora e do desenvolvimento do conceito de ator no período considerado pelo livro.

SLADE, Peter. *Jogo dramático infantil*. São Paulo, Summus, 1978.

Slade relata a sua longa experiência com o jogo dramático junto a crianças e adolescentes. Separa as propostas em função das faixas etárias ou escolares, mostrando como ampliar e enriquecer o jogo e como introduzir outras linguagens.

SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. São Paulo, Perspectiva, 1979.

O livro expõe o sistema de ensino de Viola Spolin e sua visão de teatro. É uma abordagem da dramatização proposta em forma de problemas a serem desenvolvidos no palco e solucionados durante a atuação. Os jogos e as técnicas que propõe exprimem o seu valor pedagógico tanto na atividade teatral quanto em várias outras áreas.

STANISLAVSKI, Constantin. *Preparação do ator*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1964.

Trabalho de arejamento do teatro moderno, despojando-o de convenções e artificialismo e transformando-o em poderosa arma de comunicação, esta é a primeira parte da triologia escrita por Stanislavski formalizando as bases da técnica de interpretação. Neste volume estão descritos e comentados vários exercícios de improvisação de situações e articulação de cenas objetivando a preparação interior do ator.

—. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1970.

Segundo livro da triologia, nele o Autor expõe os meios técnicos externos de dar vida a uma personagem diante do público. O objetivo desse material é provocar a imaginação do estudante, despertando nele uma consciência das suas próprias necessidades pessoais e das potencialidades dos instrumentos técnicos da sua arte: o físico, a voz, a fala, o movimento, o gesto, o tempo e ritmo e também a visão ampla de uma peça ou de uma personagem.

—. *A preparação de um papel*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972.

Abordando as personagens de três textos (*A desgraça de ter espírito*, de Griboyedov, *Otelo*, de Shakespeare e *O inspetor geral*, de Gogol), o Autor nos apresenta, neste terceiro volume, o processo de trabalho enfrentado pelo ator visando ao desempenho de papéis. Decompondo os traços característicos das personagens, Stanislavski disseca as circunstâncias internas e externas que levam o ator à compreensão dos comportamentos de cada papel.

—. *Minha vida na arte*. São Paulo, Anhembi, 1956.

Memórias de um profissional apaixonado e competente, solidamente apoiado na realidade; seu tema constante é o trabalho do ator: sua interpretação, seus métodos e meios, suas possibilidades e limites.

WINNICOTT, D. W. *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro, Imago, 1975.

Fornecendo os elementos indispensáveis a um entendimento e uma vivência mais livres do "jogo" da vida, Winnicott faz uma contribuição valiosa à nossa compreensão do desenvolvimento humano. Pesquisa os primórdios da vida imaginativa e da experiência cultural em todos os sentidos.

192 **Amazônia** Bertha K. Becker
193 **Introdução ao manei e à prosa barroca** Segismundo Spina e W. Croll
194 **As duas Argentinas** Emanuel Soares da V Garcia
195 **O Período Regencial** Arnaldo Fazoli Filho
196 **A Antiguidade Tardi** Waldir Freitas Oliveira
197 **Planejamento familia** Gilda de Castro Rodri
198 **Introdução à terapia** Magdalena Ramos
199 **Linguagem e sexo** Malcolm Coulthard
200 **Aristocratas *versus* burgueses? A Revolução Frances** T. C. W. Blanning
201 **O Tratado de Versalh** Ruth Henig
202 **Jung** Gustavo Barcellos
203 **A geografia lingüístic Brasil** Silvia Figueiredo Bran
204 **A Revolução Norte-Americana** M. J. Heale
205 **As origens da Revolu Russa** Alan Wood
206 **Coesão e coerência te** Leonor Lopes Fávero
207 **Como analisar narrati** Cândida Vilares Ganch
208 **Inconfidência Mineira** Cândida Vilares Ganch Vera Vilhena
209 **O sistema colonial** José Roberto Amaral
210 **A unificação da Itália** John Gooch
211 **A posse da terra** Cândida Vilares Ganch Helena Queiroz F. Lop Vera Vilhena
212 **As origens da Primei Guerra Mundial** Ruth Henig
213 **As origens da Segun Guerra Mundial** Ruth Henig
214 **O Antigo Regime** William Doyle
215 **Formação de palavra em português** Valter Kehdi
216 **Maquiavelismo** Sérgio Bath
217 **A poética de Aristóte** Lígia Militz da Costa
218 **Conquista e coloniza da América espanhol** Jorge Luiz Ferreira
219 **Vozes verbais** Amini Boainain Hauy